Eugenio d'Ors

trei ore
în muzeul prado
barocul

Editura Meridiane

EUGENIO D'ORS TRES HORAS EN EL MUSEO DEL PRADO
(1966)
Lo Barroco (1964) ©
Aguilar, Madrid

Eugenio d'Ors

trei ore în muzeul prado barocul

Traducere şi prefaţă de
IRINA RUNCAN

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1971

Pe coperta (: DIEGO VELAZQUEZ,
Predarea oraşului Breda (Läncile)

Pe coperta a IV-a: Eugenio d'Ors, ***desen de V. d'Ors Pérez***

EUGENIO D'ORS, CRITIC DE ARTĂ

Manifestarea cea mai desăvîrşită a vieţii spirituale omeneşti este Arta.
Eugenio d'Ors

Orice subiect pare limpede, pînă în ziua cînd începe să i se acorde puţin studiu. Barocul este el un stil istoric, sau un stil de cultură? Cu alte cuvinte, este un fenomen istoric care a afectat în secolul al XVI Idea şi al XVIII-lea doar arhitectura şi, cel mult, una din artele vecine, sau este un fenomen general de cultură care interesează, în afară de artă în ansamblu, literatura, ştiinţa, pedagogia, politica, filozofia, moravurile? Barocul reprezintă el oare o decadenţă sau o reînnoire a valorilor? în alţi termeni, este vorba de un fenomen de abatere patologică, de monstruozitate, de prost gust, care se născuse dintr-un fel de corupere a stilului clasic, sau, avînd un caracter mai mult decît normal, natural în adevăratul sens al cuvîntului, şi care reapare în anumite epoci datorită unor cauze uşor de deosebit, şi fiind departe de a avea originea într-o corupere a stilului clasic reprezintă în mod esenţial o anticipare, un preludiu al romantismului, care a fost, de asemenea, la vremea lui, şi «un stil »? La origine, cuvîntul baroc[1] nu conţinea

[1] S-a discutat mult despre originea acestui cuvînt. Ea se afla în cuvîntul portughez *barroco*, ce desemnează perla neregulată» Acesta este sensul pe care i-l dau *Coloquios dos Simples e drogas da India* de Garcia da Orta (Goa, 1563), col. 35, « Da Mărgărită »: « Nişte perle rău şlefuite, cu muchii şi fără reflexe *. Cuvîntul *berrueco*, echivalentul castilian al ¿arroco-ului* a intrat în limbajul tehnic al bijutierilor prin a doua treime a secolului al XVI-lea. Pentru Covar- rubias, autor al unui *Tesoro de la lengua castellana* (1616), cuvîntul *barrueco* se referă la perla neregulată, iar *berrueco* înseamnă stîncă de granit, şi dă naştere lui « *berrocal,* pămînt sterp şi plin de stînci, sub formă de ţancuri ridicate, şi de aici, între perle, cele rău proporţionate, care prin analogie au fost numite *berruecos* ». în primul dicţionar al limbii franceze care a înregistrat acest termen, cel al lui Füredére, din 1690, îl vom întîlni cu un sens clar şi precis: « Este un termen ce desemnează un obiect de bijuterie şi care nu se întrebuinţează decît în cazul perlelor ce nu sînt perfect rotunde ».

în sfera lui semantică nimic elogios. Iregularitate, imperfecţiune, iată ceea ce nu se potriveşte întocmai definirii unui stil, ci mai curînd absenţei de stil. Lucrările care de mai bine de trei sferturi de veac se ocupă de artă, de artişti sau de cultura barocă, cu toate nuanţele imaginabile între adulare şi dispreţ, fără a pune la îndoială însă că este vorba de o epocă importantă şi de valori originale, aceste cîteva sute de volume datorează primul lor impuls unei cărţi mici, publicate în 1888 de către un tînăr de 24 de ani, şi anume *Renaissance und Barocii*, de Heinrich Wolfflin.

Pentru un istoric ca Jakob Burckhardt, a cărui capitală lucrare despre Renaştere, *Cultura Renaşterii în Italia*, a apărut în deceniul al VUI-lea al ultimului secol, stilul baroc era degenerarea şi descompunerea stilului clasic al Renaşterii. Wolfflin a făcut cel dintîi o clară distincţie istorică între cele două stiluri, iar definiţia dată de el barocului, aceea de « mişcare introdusă în masă »[2], deşi nu suficient de cuprinzătoare, a reprezentat totuşi un pas înainte faţă de atitudinea total negativă a lui Burckhardt. În jurul anului 1880 găsim, pe de o parte, folosirea termenului « baroc » cu aceeaşi accepţie pe care i-o dăduse teoreticianul italian Milizia în 1797, într-un moment inflenţat de gustul neoclasic: « Barocul este superlativul bizarului, excesul de ridicol. Borromini a căzut în delir, iar Guarini, Pozzi, Marchione — cu sacristia Sfintului Petru — în bizar »; pe de altă parte, găsim concepţia unei arte italiene care la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi de-a lungul întregului secol al XVII-lea nu trăia decît jefuind moştenirea lui Bramante, Rafael sau Michelangelo. Aceste

[2] La Eugenio d'Ors această introducere capătă denumirea de « inserarea mişcării în structură Începînd .cu cea de a doua Renaştere, această problemă a găsit printre pictori două soluţii diferite: una, aceea a pictorilor baroci meridionali, de pildă Tintoretto şi El Greco; cealaltă, aceea a pictorilor baroci septentrionali, precum Rembrandt, Watteau. La primii, inserarea mişcării în linie se produce prin *fringerea* ei, astfel încît unele segmente relativ lungi păstrează o structură pe care nimic nu o deosebeşte de dispoziţia statică a picturilor conform canoanelor. într-o compoziţie a lui Tintoretto, bunăoară* putem întîlni o gambă şi un picior ale căror contururi, luate în parte, au fost stabilite într-o manieră complet clasică; dinamismul, fringerea liniilor apar doar în relaţia de la una la cealaltă. Dimpotrivă, la pictorii baroci septentrionali inserarea mişcării în structură se manifestă prin *vibraţie,* cu alte cuvinte fără fringerea liniei, ci făcînd-o să oscileze în spaţii mici. Fie că această oscilaţie se dovedeşte în independenţa reciprocă a fiecărei traiectorii — ceea ce d'Ors a numit Ia Rembrandt « schema zdrenţei » — fie că oferă o constantă tur-retur a liniei pe însăşi traiectoria ei, prin mici structuri închise — pe care, gîndindu-se la Watteau, acelaşi critic a numit-o « schema dantelei ». « Zdreanţă » sau « dantelă *, acest procedeu ajunge întotdeauna la « inserarea interstiţială a mişcării *.

două idei, una estetică, alta istorică, se întîlnesc în fraza cu care începe *Introducerea* lucrării de tinereţe mai sus citată a lui Wolfflin: «Există obiceiul de a înţelege sub numele de baroc stilul care marchează destrămarea Renaşterii sau — conform unei expresii mai frecvente — degenerarea sa».
Mai tîrziu, în cea de a doua lucrare a sa, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Principiile fundamentale ale istoriei artei*, 1915), referindu-se la arta clasică din secolul al XVI-lea şi la arta barocă din secolul al XVII-lea, afirmă că ambele arte se află la acelaşi nivel valoric. Termenul « clasic » nu indică în acest caz o judecată de valoare, deoarece există în aceeaşi măsură şi un baroc clasic. Arta barocă, spune el în continuare, nu este nici decadentă, nici depăşire a clasicului: este altă artă. Acolo unde artistul Renaşterii caută linia, desenul, acela al barocului se interesează de culoare, primul adoptă planul şi celălalt profunzimea, forma închisă şi forma deschisă, unitatea şi pluralitatea (fiecare parte a unui ansamblu avînd valoarea ei proprie), limpezimea absolută sau limpezimea relativă a obiectelor prezentate. Intre aceste categorii ale artei, clasicismul care renaşte, întîi, şi barocul, apoi, făcuseră alegerea. Forţa fiecăruia provenea din capacitatea de a traduce spiritul unei epoci. Prin urmare, Wolfflin este primul care declară că arta italiană din secolul al XVII-lea nu se reducea la o simplă decadenţă şi că avea un stil propriu, ireductibil la stilul clasic.
Renaşterea este arta frumuseţii liniştite care însenineză sufletele, stimulînd în acelaşi timp forţa vitală, dar nu forţează, nu inhibă sau crispează. Fiecare formă se manifestă liber, plenar şi fără efort. Bolta arcului este perfect rotunjită, proporţiile sînt largi şi ample. Totul respiră o desăvîrşită mulţumire. în această linişte şi satisfacţie divină se poate citi cea mai înaltă expresie a geniului artistic ce aparţine acestei epoci. Barocul, în schimb, făcînd apel la emoţie, impresionează, loveşte brusc, violent. Departe de a aduce o însufleţire calmă, provoacă tulburare, extaz, beţie, care ne aruncă pradă nouă înşine, cu un dureros sentiment de însingurare. Barocul nu evocă plenitudinea fiinţei, ci devenirea, evenimentul. Nu satisfacţia, ci insatisfacţia şi instabilitatea. Nu te simţi eliberat, ci antrenat spre interiorul tensiunii unei stări pasionale.

Pornind de la Wolfflin, două interpretări deosebite sînt posibile, şi anume barocul să fie considerat un fenomen istoric, sau un fenomen general de cultură. Pe de o parte barocul va desemna, aşa după cum am văzut, perioada posterioară Renaşterii: *Praga barocă* (Arne Novâk, 1915), de pildă, sau *Roma barocă* (Antonio

Muñoz, 1919). Se impune o scurtă precizare: Marcel Raymond (1912) a făcut deosebirea dintre stilul «sever» al Contrareformei (cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea) şi stilul « orbitor » al curţii papale în secolul al XVII-lea. De la Dvofâk şi Weisbach s-a convenit să se numească « manieristă » prima fază, iar celei de a doua să i se rezerve termenul « baroc ». S-au încercat diverse interpretări: aceea a lui Hauser, care a făcut deosebirea dintre un baroc al burgheziei protestante şi un baroc al Bisericii sau al Curţii; aceea a lui Victor L.Tapié, care a opus « clasic » şi « baroc » [1] pînă şi în acelaşi ansamblu de opere, precum arta palatului Versailles; aceea care a desemnat drept centru fie Roma, fie Madrid, şi care a arătat răspîndirea stilului lor în conflict cu diferite rezistenţe naţionale. Dar toate acestea nu sînt suficiente, deoarece antiteza clasic-baroc se poate găsi chiar în interiorul unei singure opere, fără măcar ca acest lucru să antreneze eterogeneitatea în stil. Rămîne să analizăm cealaltă cale: barocul — fenomen general de cultură, în acest caz el pierde legăturile istorice, pentru a deveni « forma unui sentiment contrastant al vieţii», după Arthur Hübscher, sau «înflorirea multiplă şi morbidă a Eului », după Eugenio d'Ors, care deosebeşte douăzeci şi două de tipuri de baroc, de la pictura paleolitică pînă la romanul proustian. Pentru a încheia, barocul ar fi cea de a treia fază a ciclului parcurs de orice artă, plecînd de la arhaism în căutarea unui echilibru, trecînd prin ordinea desăvîrşită şi obosind din cauza plenitudinii sale, după părerea lui Focillon, care transpune cele trei momente ale esteticii hegeliene: simbolic, clasic şi romantic; sau chiar, după Köhler, oceanul permanent al conştiinţei neliniştite, de unde prin intermitenţe ar apare un clasicism. Pe aceeaşi linie, cartea lui Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, postulează chiar existenţa « unui fond baroc permanent, din care, din cînd în cînd, se înalţă clasicismul ». Interpretînd în mod excesiv tipologicul ca « meta- istoric», d'Ors transformă conceptul istoric de baroc într-o *constantă estetică*, un *eon* care interesează nu numai arta, ci întreaga civilizaţie şi, prin extensie, chiar şi morfologia naturală[2]. Aşadar, idealul baroc, stilul baroc sînt manifestări a căror apariţie, aşa cum mărturiseşte d'Ors, nu poate fi proprie unei singure epoci, unui secol anumit. Ele sînt manifestarea unor stări de criză dovedite în repetate rînduri de civilizaţie, poate chiar periodic. Există un « barochism » în arta şi cultura Europei din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar există de asemenea unul şi în acest« sfîrşit de secol» al ultimilor ani ai secolului al XIX-lea, ca şi în această ciudată perioadă, atît de apropiată de noi, de « după războiu», aşa cum a existat, la fel, unul în secolul III î.e.n., altul în epoca de tranziţie de la secolul al XlV-lea la al XV-lea, cu alte cuvinte în momentul cînd înflorea, în Italia, pictura vieneză cu patetismul ei nevrotic; în Franţa, sculptura burgundă cu dinamismul ei agitat; în Portugalia, arhitectura manuelină, cu accentul ei naturalist, orientalist şi oceanic . Concepînd astfel barocul, d'Ors îl opune unui singur stil, şi anume stilului clasic, cu alte

cuvinte nu recunoaşte în dezvoltarea artei şi a culturii umane decît două stiluri, care corespund de fapt unei concepţii de viaţă opuse: stilul clasic, numai economie şi raţiune, stilul« formelor care trag în jos », şi barocul, numai muzică şi pasiune, în care « formele care zboară» îşi dansează dansul lor. (în această viziune, romantismul nu e altceva decît tot o expresie a barocului.) în ceea ce priveşte caracterul barocului, Eugenio d'Ors consideră, spre deosebire de părerea altora [2], că este normal, şi chiar dacă trebuie să vorbim în acest caz de o boală, e în sensul în care Michelet spunea că « femeia este o veşnic bolnavă ». în felul acesta el revine la diviziunea maniheistă declarată [3] a civilizaţiei între un stil al echilibrului şi al raţiunii, de inspiraţie apolinică, şi un altul de fervoare sau de frenezie dionisiacă.

★

Eugenio d'Ors se numără, alături de Miguel de Unamuno, de Azorin, de Ortega y Gasset şi Salvador de Madariaga — pentru a-i cita doar pe cei mai de seamă — printre eseiştii de valoare mondială pe care i-a dat cultura spaniolă în secolul nostru. Prin aspiraţia sa spre ordine, formă, claritate şi lumină, Eugenio d'Ors este şi rămîne un spirit clasic care a prezis o întoarcere Ia clasicitatea raţională: « *Mîine* va fi *clasic*. Şi va realiza, totul ne face să sperăm, o operă clasică, de restaurare a inteligenţei, de vocaţie a conştiinţei — sau a supraconştiinţei — de do- bîndire a unităţii » [3]. Prin clasicism el înţelege tradiţie, iar prin raţiune, o luciditate sensibilă (« raţiunea are şi ea sentimentele ei,pe care inima nu le înţelege", afirmă d'Ors polemizînd împotriva raţiunilor inimii pascaliene şi împotriva celor care exagerează *Vesprit de finesse)*. înclinat în primul rînd spre raţional, clar şi evident, el se îndreaptă spre o gîndir*e figurativă şi ironică*. Filozofia este un mod de înţelepciune sau de ştiinţă integrală; şi orice gîndire determinată de această dorinţă majoră de cunoaştere plenară trebuie să pornească de la o intuiţie foarte bogată, care relevă singura esenţă (eidos-ul), şi să se structureze în mod comprehensiv. Acestea sînt condiţiile definitorii ale gîndirii figurative şi ironice [4] ce porneşte de la cunoaşterea abstractă (ideea), pe care o plasează apoi într-un context concret. Acest domeniu concret este, în cazul lui d'Ors, opera de artă. Nu trebuie să uităm însă, referitor la concret, sublinierea pe care o face el în lucrarea sa cea mai sincer academică, *El secreto de la Filosofia*, şi anume că « adeziunea prea radicală la concret», proprie — după părerea lui — vitalismului, pragmatismului, filozofiei valorilor şi fenomenologiei, nu izbăveşte omul de cufundarea în haos. Pentru a ajunge la cunoaştere se cere o « curiozitate superfluă », o « dorinţă *luxoasă* de generalizare » [5]. Continuînd să mediteze asupra cunoaşterii, el afirmă că « viaţa, deşi aduce problemei un conţinut mai bogat decît cel al practicii, este insuficientă totuşi pentru a procura cunoaşterii noastre selecţia necesară datorită căreia se poate structura o imagine coerentă a realităţii » [6]. Adevărul nu trebuie considerat ca o adaptare « statică » între gîndire şi obiect, ci ca o legătură « activă » şi « creatoare » a ambilor factori pozitivi. De aceea dobîndirea ei pretinde o activă « punere în formă» a capacităţii de configurare. « Muncă şi disciplină, nu informaţie şi, mai puţin, reţetă este ceea ce aşteptăm de la sarcinile în al

3 *Lo Barroco*, ed. Aguilar, Madrid, 1964, p. 132.

[8] Căutarea dramatică, în mod constructiv neliniştită, a adevărului, este denumită în accepţia socratică *ironie*.

[8] *El secreto de la Filosofia*, p. 290.

[6] *Ibid.*

căror mers ne însoţeşte cititorul» [7]. Fără să-şi piardă soliditatea înnăscută, adevărul intră în mişcare, aşa cum şi procesul creator al dialecticii este mobil. De aici, necesitatea de a adopta o metodă insistentă şi învăluitoare în formă de « spirală », deoarece partea cea mai profundă se dezvăluie omului prin cercuri convergente, în succesive valuri de asediu. Vorbind despre necesitatea de a repeta lucruri spuse anterior, d'Ors subliniază că « de asemenea se poate întîmpla ca adevărul să fie, în mod necesar, ritmic » [2]. în acest sens vorbeşte el despre « metoda circulară ».

« Constatarea unei structuri circulare în filozofie permite să se aleagă pentru începutul explicaţiei nu chestiunile referitoare la cutare sau cutare existenţă, nici cele care se ocupă de cutare sau cutare alt mod de cunoaştere, ci cele care vorbesc despre gîndirea însăşi, considerată ca o creaţie. O creaţie este, în acelaşi timp, cunoaştere *în fieri*, dat fiind că este vorba acum de ceva uman; şi o existenţă *în actu*, dat fiind că asemenea existenţă se identifică aici cu funcţia. Din acest moment, dacă eu îmi văd gîndirea ca un act de muncă sau de joc, mai bine spus ca un act de muncă şi de joc în acelaşi timp, în forma unei posibilităţi, în luptă cu o rezistenţă, începînd de aici pot conduce simultan dobîndirile cu care se îmbogăţeşte cunoaşterea mea, ca dobîndiri în care se concretizează faptul de a exista»[3]. Dorinţa arzătoare a lui d'Ors de a sublinia importanţa acţiunii în procesele cunoaşterii fără să renunţe la primatul vieţii în mod riguros intelectuale este unul din semnele cele mai clare ale poziţiei sale ce se integrează între extremismele reprezentate de un vitalism şi pragmatism antispiritualiste şi un intelectualism închistat într-o formă de « filozofie de catedră », elaborată ca un joc de salon pentru profesioniştii smulşi din existenţa cotidiană. Comunicarea între actul filozofării şi cel al existenţei trebuie să se facă, după părerea lui, fără necesitatea de a sacrifica filozofia în numele vieţii, aşa cum a încercat pragmatismul, şi fără asepsia maniacă a ştiinţei referitoare la viaţă. « în relaţia acesteia cu cealaltă, funcţia filozofului nu constă în a reduce actul său de a filozofa la nivelul trăirii, ci, în mod reciproc, de a înălţa viaţa la filozofie, de a o înscrie pe aceasta în cealaltă. în felul acesta, modul de a filozofa pe care îl încercăm este acela care ştie să cuprindă întreaga noastră fiinţă ca în pro-

[7] *Op. dt.,* p. 82-j [8]
ibid., p. 16.

pria noastră casă; trebuie să-l accepte pe om în toate formele activităţii sale, pe omul care munceşte şi pe omul care se joacă... Trebuie să fie o filozofie umilă, cotidiană, uzuală. Vie, vioaie, locuită şi locuibilă. » [8]

Din această perspectivă capătă relief predilecţia formală a lui d'Ors pentru genul literar căruia i-a dat renume: *glosa*, conjuncţie extrem de densă a varietăţii bogate, oferită de spectacolul zilnic al vieţii la toate nivelele sale şi de o gîndire inspirată şi transfigurată de pasiunea pentru unitate. Abordată din unghiul « metodei circulare », glosa reprezintă un întreg complet în interiorul altui întreg. Elementele din care este constituită şi printre care trebuie să numărăm un stil seducător, plin de ironie şi tăiat în faţete subtile, sînt perfect dozate şi calculate.

Spuneam mai înainte că gîndirea figurativă a lui d'Ors are ca punct de sprijin opera de artă, îndeosebi pictura. Analiza fenomenului pictural se realizează şi ea tot în cadrul glosei, care pretinde în acest caz o extraordinară « plasticitate », pentru a se adapta diferitelor presiuni entitative şi diverselor forme de spaţio-temporalitate. Glosa devine astfel o specie a eseului, avînd uneori chiar şi un caracter aforistic. Alteori însă proporţiile ei depăşesc pe cele obişnuite. Ea se deosebeşte, sub pana lui d'Ors, de eseu prin proporţiile sale miniaturale, prin frag- mentarismul său şi prin refuzul oricărei tendinţe de dizertaţie, de organizare sau desfăşurare a unei idei, doctrine sau atitudini a autorului său.

Eugenio d'Ors se dedică criticii de artă — exceptînd pasiunea şi vocaţia lui pentru artă, vocaţie care pretinde şi întruneşte în cazul lui calităţi deosebite, precum intuiţie, sensibilitate plastică, rafinament, subtilitate — din considerentul că nu întotdeauna artiştii realizează cît de necesară este pentru propria lor creaţie prezenţa continuă, alături de ea, a unor anumite forme de comentariu, stimulare, revizuire şi, mai ales, a unei produceri de atmosferă. Cine, dacă nu critica, este cea menită să producă toate acestea? Aşa cum critica n-ar putea exista fără operele pe care le comentează, la fel şi ele, la rîndul lor, n-ar putea ajunge singure la o valoare sau eficacitate desăvîrşită. Cultura înseamnă întotdeauna dialog. Şi adevăratul dialog între artist şi public nu s-a putut niciodată purta fără un interpret. Eugenio d'Ors a fost unul dintre cei mai străluciţi interpreţi pe care i-a cunoscut critica de artă în secolul nostru. Majoritatea

[8] *Op. dt.,* **p. 74.**

lucrărilor sale în acest domeniu, *Lo Barroco*, *Tres horas en el Museo del Prado*, *Introducción a la crítica de arte, El menester del crítico de arte*, *Mis salones*, *Ideas y formas* — pentru a cita doar cîteva dintre cele mai importante şi cunoscute — sînt construite pe un dialog imaginar, amintind de cel al lui Malraux *(Le Musée imaginaire),* care permite autorului să facă un amplu, erudit şi subtil comentariu, meditînd profund asupra fenomenului plastic. Comentariile se dovedesc nu numai utile, ci şi necesare, deoarece« a privi » nu este o îndeletnicire atît de uşoară cum ne închipuim adeseori. A privi pretinde o disciplină propedeutică riguroasă [9]. Nu putem înţelege un [tablou fără a-l privi în prealabil, şi cu atît mai puţin nu putem ajunge la o viziune fără înţelegere. Privirea îşi are şi ea « inteligenţa » ei. Citeşte şi ea în realitae, citeşte realitatea, o sesizează, o înţelege, o fixează. Ochiul are judecăţile lui pe care raţiunea nu le înţelege, iar inima mai puţin. D'Ors mărturiseşte că prima lui atitudine în fata unei opere de artă noi — sau nouă pentru el — se traduce prin tăcere. Această tăcere iniţială este însoţită şi urmată de o lungă perioadă de calmă şi, poate chiar în mod aparent, distrată privire. El insistă asupra acestei priviri distrate, pe care

0 numeşte în acelaşi timp însă şi reală, în oarecare măsură. în orice caz, nu este vorba de o privire sîrguincioasă: « . . . nici nu mă aşez la diferite distanţe de operă, nici nu întredeschid ochii, nici nu fac mîna ochean. Sînt, mai mult decît atent, uimit » [10]. Urmează, continuă d'Ors, un al treilea procedeu metodic — îndepărtarea de opera de artă astfel văzută şi îndreptarea spre alte ocupaţii sau chiar spre alte preocupări. Te îndepărtezi pentru a te înapoia pe urmă tot la ea. Clipa reîntoarcerii este poate cea mai instructivă. Lucrurile încep acum să se vadă foarte clar în acest gen de « salut al Arhanghelului », căruia îi dă naştere fiecare întîlnire asemănătoare. în timpul acestor apropieri şi îndepărtări — imaginea păstrîndu-se într-o intimitate ce creşte înlăuntrul memoriei, dar nu în primul ei plan, ci în altul mai profund, care îi îngăduie celui dintîi pătrunderea şi instalarea de imagini noi — se întîmplă că în mod neaşteptat unul din elementele cele mai formale ale acestor imagini să se asocieze şi să se îmbine cu elementele cele mai proeminente ale obiectului supus în clipa aceea criticii. **În** acest caz e vorba, mai mult decît de comparaţie, de cristalizare, de o cristalizare analogă celei pe care Stendhal o descoperea în procesul fixării în dragoste. Şi această cristalizare aduce, o dată cu căldura pasiunii, lumina înţelegerii. D'Ors îşi închipuie, aşadar, critica ca o funcţie creatoare, şi această funcţie nu va fi de analiză, nici de sinteză: va fi, mai bine spus, de analiză şi de sinteză în acelaşi timp şi într-un singur act.

---

[9] Această disciplină a privirii a avut şi ea textele ei clasice. Dacă raţiunea şi doctrina cunoaşterii au cunoscut pe Pitagorii şi Aristotelii lor, privirea şi doc

D'Ors aplică artei triada din limbaj: « formă », « semnificație », « sens » \ 0 pată de culoare, de pildă, are o formă de existență doar factice, brută, amorfă. Dar iată că un pictor, Goya, bunăoară, îi schimbă şi-i modelează conturul conferindu-i o « semnificație ». Prin ea, pata (instinctul picturii) se transformă în desen (inteligența picturii) şi începe să facă parte din repertoriul general al operei goyești şi al « sensului » pe care acesta îl are în construcția artei din secolul al XVIII-lea, a picturii universale, a culturii umane. în felul acesta, pata se încarcă, « ca de electricitate, de toate depunerile culturale provenind din aceste ansambluri » [2] şi cîştigă, fără a înceta să fie obiect, înaltul nivel al « simbolurilor».

D'Ors ne invită totdeauna, în calitate de amfitrion şi interpret, într-un muzeu (de preferință, Prado), într-o sală de expoziție sau în atelierul unui artist plastic. **În** această ambianță atît de familiară lui, ochiul său sensibil, ager, spiritul subtil, rafinat şi profund pătrund şi descompun, pentru a recompune, aproape imediat, cele mai complicate şi complexe mecanisme ale creației. Ori de cîte ori d'Ors vizita o expoziție sau un muzeu necunoscut, se ducea mai întîi în ultima sală, apoi se întorcea la intrare, explicînd că nu vede limpede decît acele lucruri despre care ştie unde se termină. înțelegerea presupune, neîndoios, limitarea obiectului. în același timp, însă, pretinde şi o discontinuitate interioară. Rațiunea poate pătrunde acum în intervalele create în zona inefabilului, pentru cucerirea şi redarea

căruia d'Ors a luptat toată viața: « O dublă bătălie împotriva a două năluci: în artă, inefabilul; în știință, infinitul. E una din sarcinile pe care mi le-am impus în viață » *.

Muzeele, expozițiile, saloanele și atelierele de pictură în care ne introduce acest critic reprezintă o adevărată « Clinică a unei Facultăți de artă ». El ne inițiază pe rînd în critica semnificațiilor, apoi în cea a formelor și, în cele din urmă, în cea a sensului operei de artă.

Critica semnificațiilor nu s-a prezentat niciodată, și — după cum vom vedea — nici critica formelor, în manifestări aseptic pure. Filozofia lui d'Ors ne arată că această dublă necesitate de impuritate este oferită de înseși bazele teoretice de la care poate porni fiecare din cele două metode critice. Nu există concepte care să fie exclusiv concepte, nici forme care să nu depășească formele. Ori de cîte ori un critic a vrut să se limiteze la sfera temelor, un impuls, mai mult sau mai puțin conștient, l-a determinat s-o depășească. Mai mult încă: asemenea transcendență se dovedește indispensabilă pentru a împiedica efectul distrugător ce se produce reciproc între deosebitele interpretări ale unei singure opere sau ale unui ansamblu de opere, din punct de vedere al semnificației sale.

Critica lui d'Ors nu se oprește, evident, la comentariul temelor (acest comentariu ar putea deveni interesant în măsura în care ar încerca o apropiere de sensul, sau de sensurile, lăuntrice ale operei). El nu confundă valoarea operei de artă cu valoarea temei, pictura cu semnificația ei. în același timp însă, d'Ors nu este nici adeptul criticii psihologice — formă a criticii conceptuale — în care criticul, dispreţuind aparenţele şi pătrun- zînd în universuri mai ceţoase, înaintează pe căile psihologiei şi caută, în aceea a creatorului, explicaţii pentru a-i descifra operele. A recurge la psihologia autorului, spune d'Ors, înseamnă nu numai să rămîi prizonierul ineficacităţii, ci şi să utilizezi o metodă insuficientă. « Nimic mai opus caracterului operei lui Perugino, bunăoară, decît psihologia lui Perugino. Cine ar pretinde că ar putea afla în firea violentă, avară, calomniatoare şi infamă a pictorului umbric, sunetul suavităţii şi al sfinţeniei Madonelor sale, ar avea parte de o asemenea decepţie, încît ar fi în stare să-şi piardă toate iluziile în valoarea criticii psihologice. » [2]

[1] *Gnómica,* colección « Euro *, Madrid, 1941, p. 44.

* *Introducción a ¡a crítica de arte*, ed. Aguilar, Madrid, 1963, p. 23.

Aici, punctul de vedere al lui d'Ors coincide cu cel al lui Berg- son, care pune degetul pe rană cînd ne conduce, în drumul spre sursa explicaţiilor referitoare la creaţie, către un spirit, din însuşi interiorul operei: aici se află baza criticii. Bergson nu neagă prin aceasta influenţa unei epoci şi a unei cariere asupra gîndirii, dar această influenţă are limitele ei, de care ne lovim uneori foarte des. « Un scriitor cînd ia pana — să adăugăm aici, ca şi mai sus: un pictor, cînd ia penelul — "se despoaie", *ipsofacto*, de tot ce este accidental şi-l stînjeneşte. Se înalţă pînă la un al doilea stadiu ce se caracterizează prin desprindere de tot ceea ce critica pe care noi o condamnăm pretinde să-l supună. Devine de obicei mai frumos, mai nobil, mai bogat în stare naturală şi, în orice caz, altfel decît în stare naturală. La mine, asta este regulă; şi îmi închipui că acest caz e destul de general, înseamnă oare aceasta că trebuie să suprimăm de la orizontul criticii orice ilustrare provenind din biografié? într-adevăr, nu. Dar va fi indicat să operăm cu o selecţie severă şi să nu reţinem decît acele trăsături cu adevărat capabile să lumineze opera, făcînd astfel să se distingă un aspect important al caracterului ei. » [11]

Pentru a fugi de lumea fantomatică a semnificaţiilor, d*Ors se dăruie studiului formelor; el nu vede în tabloul unui pictor doar un paralelogram, în interiorul căruia sînt distribuite, mai mult sau mai puţin armonios, nişte linii de contur şi nişte pete de culoare, deoarece în acest caz n-am mai putea distinge valoarea în frumuseţe a unui tablou de cea pe care, bunăoară, ar putea s-o prezinte un covor. O filozofie mai atentă la valoarea zonei spirituale a început să caute în argumentele procurate de formă, captate de ochi, justiţiabile chiar şi de fiziologie, secretul fenomenului artistic, inaugurînd astfel un tip de critică interesată de spaţial, de dimensional, de tactil. Formulele « valori tactile » şi « poezia spaţiului », folosite de criticul american Ber- nard Berenson, discipol al filozofului William James, sînt preluate şi comentate de d'Ors în capitolul pe care l-a dedicat criticii formelor în *Introducción a la crítica de arte*. El urmează linia pe care merge Berenson cînd deosebeşte termenul de « compoziţie », aşa cum se întrebuinţează în mod obişnuit, de celălalt termen de « compoziţie în spaţiu ». Prin primul termen putem înţelege aranjamentul repartizării tectonice pe o suprafaţă în aşa fel încît să ne satisfacă instinctele de simetrie, de armonie, de grup, de masă, de claritate. Iar prin « compoziţie în

[11] Eugenio d'Ors citează acest paragraf de Bergson în *op. cit.,* p. 24.

spațiu » — o repartizare ce nu are ca desfășurare un plan unic: acestor două dimensiuni ale planului trebuie să mai adăugăm pe acela de profunzime. în ceea ce privește « valorile tactile », pictura le obține prin impresii optice. Primul ei scop constă, spune d'Ors citîndu-l în continuare pe Berenson, în a excita în noi simțul pipăitului, deoarece, pentru a ne da senzația unui personaj real, pentru ca această senzație să ne impresioneze în mod trainic, avem nevoie de iluzia că-l putem atinge și că organismul nostru va primi descărcarea din partea modelului viu. Altă problemă a criticii formelor ar fi aceea a dimensiunilor operei de artă, problemă mai puțin discutată de critică. în orice caz, atunci cînd s-a discutat totuși, a fost pentru a se spune doar că « o miniatură poate valora cît și o compoziție mare, un sonet sau o epopee». D'Ors acordă importanță acestui aspect al morfologiei formelelor, subliniind că primul care s-a ocupat în mod critic de îmbrățișarea dimensională a operei de artă și a evocat, de pildă * în legătură cu desenele și gravurile minuscule ale lui Callot, eficacitatea ideii de microcosmos, a fost un scandinav, și anume Oscar Levertin. Negînd autonomia totală a criticii de artă și apelînd permanent la noțiunile de istorie a artei și la cele de istorie a culturii, d'Ors explică noua preocupare a suedezului Levertin prin invenția în epoca respectivă a microscopului și prin apariția calculului infinitezimal.
Acordînd formelor o analiză mai amplă și, poate, mai profundă chiar decît celorlalte aspecte ale operei de artă, Eugenio d'Ors se oprește îndelung asupra ansamblului lor compozițional. « Pictura veche » se deosebește, după părerea lui, de cea modernă, datorită unui joc al întocmirii ei pe baza « contrapunctului » («contrapunct» înseamnă echilibru interior; toate ritmurile normei sale și centrele de atracție care le dirijează sînt justificate în interiorul lui), în timp ce « pictura modernă », excep- tînd pe cea recentă, se îndreaptă mai mult spre « fugă». în « fugă» centrele de atracție sînt situate în afara compoziției, iar normele ei se pot înțelege doar luînd în considerație, în mod ipotetic, privindu-le, aceste atracții exterioare. Astfel, El Greco se încadrează în schema « fugii», iar Poussin în cea a «contrapunctului». Dacă, pe de o parte, ne-am întoarce în secolul al XV-lea, în ceea ce privește «pictura modernă», spune d'Ors, « pictura veche » — cea a « contrapunctului» — s-ar extinde, pej de altă parte, deși cu mare penurie, de-a lungul întregului secol al XlX-lea. Discipolii lui Bassano sînt, poate, primii « pictori moderni», pictori ai « fugii». în schimb

Courbet poate fi considerat ca utilmul « pictor vechi». Cineva a spus că marele tablou *L'atelier,* al lui Courbet, era ultimul tablou compus din marea pinacotecă a lumii. Pe aceeași linie de demarcaţie a « vechiului » de « modern » în artă, demarcaţie legată de critica formelor, d'Ors, pornind de la bine-cunoscuta deosebire, pe care o explică şi dezvoltă în *Lo Barroco*, între « formele care zboară» şi « formele care trag în jos», vorbeşte de « cultul formelor care zboară », care se evaporează, care se proiectează în mişcare şi în timp, caracterizînd idealul zilei de ieri, şi de « cultul formelor care trag în jos », cultul epocii moderne. Idealul de ieri, de la zorii barocului pînă la amurgul «Sfirşitului de secol» — sfirşitul secolului al XlX-lea— a fost supremaţia muzicii. Poezia n-a vrut să fie altceva decît muzică; pictura, să devină poetică; sculptura, picturală, pînă la punctul de a accepta — tentativă irealizabilă — lumina şi atmosfera. Să ne amintim de Rodin . . . Ascultînd de acelaşi impuls, arhitectura s-a mulţumit să sculpteze. În zilele noastre, spune d'Ors, se poate observa, în schimb, de pildă, că arhitectura începe să devină centrul de atracţie [12]. Sculptura nu are altă ambiţie decît să-i semene. Pictura face eforturi pentru a ajunge la sculptură.

Critica formelor dă naştere, împreună cu cea a semnificaţiilor şi cu aceea a sensului operei de artă, unei viziuni critice proprii lui Eugenio d'Ors. Pentru a avea o vedere de ansamblu asupra operei de artă, nu trebuie să omitem însă nici unul din aspectele enunţate.

Orice operă de artă are, pe de o parte, o « formă »; pe de altă parte, o « semnificaţie »; iar pe de alta, şi ăsta-i lucrul cel mai misterios dintre toate, un « sens ». Cel mai profund, cel mai valabil dintre înţelesurile unui cuvînt este cel care pătrunde secretul sensului său.

în ordinea genetică reală, o categorie aparţinînd ordinului expresiei « un act » a precedat orice conotaţie de existenţă, orice abstracţie de concept. La început, o formă; apoi, un lucru — individ sau obiect; apoi, o semnificaţie. Şi, învăluind totul, « un sens » în care se adună, nu într-o sinteză prealabilă ca în « monada » lui Leibnitz, ci în recapitulare germinativă, actul şi obiectul, expresia iniţială şi definiţia sa conceptuală. Sensul naturii este mai bogat decît orice fizică; sensul unui cuvînt oarecare din lexicul nostru, mai bogat decît definiţia sa; o operă de artă oarecare, mai bogată decît subiectul ei.

[12] El dezvoltă această idee în *Teoria de los estilos y Espejo de la Arquitectura.*

Critica sensului nu porneşte nici de la un tip de gîndire empirică, nici de la unul de gîndire abstractă, ci de la un tip de gîndire figurativă [13]. Acest aspect al criticii de artă « care se naşte din gîndirea figurativă se întemeiază pe o atitudine în care fiecare operă de artă, ca şi cum ar fi imaginea unui sfînt, conţine, în afară de o semnificaţie şi de o formă, alt mod de existenţă,care nu va fi cerească de astă dată, dar va fi culturală. Existenţă care va putea fi sesizată, înţeleasă, analizată, evaluată, judecată, într-un raport cultural, alimentat, fără îndoială, de un număr de observaţii aparţinînd categoriei semnificaţiilor sau aparţinînd categoriei formelor, căruia îi dă însă viaţă în mod hotărîtor o consideraţie de sens, independentă de o categorie sau alta » [14]. Dincolo de critica formei şi de critica semnificaţiei există, aşadar, critica sensului. Şi dacă acest tip de critică există, nu sîntem oare îndreptăţiţi să afirmăm că este cel al criticii prin excelenţă? Critica sensului este cea care consideră fiecare din obiectele sale — fie ansamblul unui secol, al unei şcoli, al unei opere globale, al unui artist; fie, într-un caz special, o operă de artă originală, sau, în alt caz special, una din constantele istoriei artistice — ca o figură. Cu alte cuvinte, criticul vede şi judecă simbolic în fiecare obiect o categorie, la a cărei generalitate ridică însăşi anecdota acestui obiect, scoţîndu-l din situaţia fragmentară pe care ar avea-o fără această generalizare. în timp ce critica pură a formelor se aşază în faţa numitului obiect ca lectorul în faţa unei cărţi scrise într-o formă pe care n-o înţelege; în timp ce critica semnificaţiilor îi aminteşte orbului că, de fapt, aude doar lectura cărţii în discuţie, critica sensului, care în acelaşi timp vede şi înţelege, pătrunde sufletul şi, ca să ne exprimăm astfel, pipăie trupul; ea nu numai că atinge, referitor la obiect, acea inteligenţă în care viziunea a devenit înţelegere, ci şi, în zarea obiectului, ajunge să definească întreaga creaţie spirituală umană.

D'Ors menţionează, analizînd totodată (în epilogul volumului *Mis salones*, subintitulat *Itinerario del arte moderno en España),* alte metode de cunoaştere a operei de artă, şi anume metoda: a) interjecţională; b) descriptivă; c) istorică; d) sugestivă; e)

---

[13] Realitatea se compune din expresii; cunoaşterea din figuri (plăsmuiri născute din abordarea realităţii de către spiritul nostru). N-am cunoaşte, prin urmare, realităţile artei care au existat în lume, dacă n-am obţine din respectivele lor expresii, din respectivele lor simboluri, figuri adecvate. Şi d'Ors dă numele de « gîndire figurativă » aceleia care izbuteşte, cu ajutorul invenţiei de figuri adecvate, să capteze sensul expresiv al realităţii.

[14] *Introducción a la critica de arte,* pp. 99—100.

explicativă. « Relatarea interjecţională » sau « critica interjecţio- nală » este cea care adeseori se dă (uneori, mai curînd, se slobo- zeşte) în prezenţa operelor de artă, prin scurte exclamaţii, mai mult sau puţin cunoscute de către dicţionarele academice. «Cînd un entuziast, mărturiseşte d'Ors, spune: „Colosal, băiete !'*, sau cînd adversarul ori nemulţumitul izbucnesc într-un „Ce idiot!", sau circumspectul se mulţumeşte cu un „Pss !44, nu putem nega că, în felul lor, nu fac şi ei critică de artă. în felul lui face critică şi cel care doarme, după străvechea maximă că „somnul este o opinie". Şi mai face încă şi cel care nu apare la locul evenimentului, absenţa fiind şi ea, cu siguranţă, altă opinie. Dar nimeni, doar dacă nu-i un futurist într-o perioadă de zel, nu va gîndi, fără îndoială, că este de dorit ca acest mod de a judeca să se generalizeze, şi cu atît mai puţin să ia locul şi rolul oricărui alt fel de critică.» [15]

« Critica descriptivă » ia în mod deosebit fiecare obiect în parte şi pretinde să includă într-o enumerare detaliată cel mai mare număr posibil de note, transcriindu-le astfel pe cele care se observă în obiect. Critica descriptivă este, la rigoare, împreună cu « critica explicativă », o metodă de relatare asemănătoare cu ceea ce — în comparaţie cu ştiinţele biologice moderne — reprezenta istoria naturală înţeleasă ca pe vremuri, adică exclusiv empirică, fără sistematizare şi chiar fără clasificare. Experţii consideră întotdeauna că este mai bună descrierea care ştie să aleagă şi să se restrîngă în limita cîtorva note esenţiale, decît cealaltă, în care, din ambiţia inconştientă de a epuiza totul, ies la iveală prolixităţile unui inventar. în realitate, relatarea descriptivă a operelor de artă poate fi foarte utilă, în texte străine criticii. D'Ors mărturiseşte că nu va fi el acela care să nu recunoască cît de folositoare sînt pentru curiozitate sau erudiţie repertorii ca, de pildă, *Ghidul* lui Burckhardt. Cînd însă o adevărată activitate critică intră în scenă, descrierea nu poate aspira la alt rol decît la acela de a o ajuta şi a-i procura puncte de sprijin.

Lucruri asemănătoare se pot spune şi despre pura « relatare istorică » în operele de artă: are un rol, o funcţie; prestează un serviciu; e suficientă justificării profesionale a unei ştiinţe. Nu însă şi spiritului; cu atît mai puţin spiritului în epoca de sinteză pe care o trăim. Rămîn celelalte două metode de cunoaştere critică: cea « sugestivă » şi cea „explicativă". în prima domină subiectivismul. Autorul spune despre opera la care referă ceea

[15] *Op. cit.,* p. 91. 21

* *ibid.*

[1] *Mis salones*, ed. Aguilar, Madrid, 1967, p. 89.

ce îi trece prin minte. Aspiră doar să reflecte şi să transmită o emoţie. « Cred, mărturiseşte d'Ors, că ăsta este genul de critică care a pricinuit cel mai mare rău artelor şi care a contribuit în cea mai mare măsură la dezorientarea publicului în legătură cu ele . . . Acest mod de critică este — să ni se permită să repetăm o singură dată insulta — literatură. în realitate, orice spirit educat în disciplinele contemporane s-ar ruşina să practice această modalitate. Critica sugestivă a putut să fie bună în ceea ce priveşte impresionismul. Unei asemenea picturi, asemenea critică. Unei asemenea şcoli, asemenea învăţătură . . . Nebulozitate, capriciu, superficialitate . . . Sîntem destul de departe de toate acestea. Trebuie să ne străduim pe zi ce trece să fim tot mai departe, dacă nu vrem ca proza noastră să nu pară alături de opera artiştilor, o rămînere în urmă şi-o sărăcie îngrozitoare» [x].

Abandonînd metodele anterioare, nu ne rămîne decît critica prin explicaţii. Dar a explica un lucru nu înseamnă, nu poate să însemne decît includerea lui în genul său ideal proxim, lăsînd la o parte, întocmai, particularităţile individuale; înseamnă să vezi în lucru doar simbolul sau revelaţia unei legi.

Nu există, aşadar, alt mijloc, dacă nu vrem să ne limităm la inventarul sau la relatarea istorică, nici să ne pierdem în apele, nu întotdeauna curate, ale sugestiei şi ale interjecţiei, decît să facem efortul de a raţionaliza conceptual în structuri relatarea ansamblului care se prezintă.

D'Ors nu limitează posibilităţile spiritului de a pătrunde esenţa artei, de aceea aminteşte, nu fără rezerve, de acele suflete privilegiate care ajung la cunoaştere nu pe calea accesibilă muritorilor de rînd — aceea a raţiunii, adică a abstracţiunii şi a schemei — ci printr-un contact direct ce poate fi complet, pe calea mistică denumită extaz şi posesiune extatică. « De aceste mlaştini însă — afirmă el — critica se îndepărtează totdeauna. Nu ştiu dacă, pentru a înainta în ele, o origine personală slavă ar putea aduce unele înlesniri. Ştiu însă, dimpotrivă, că natura occidentală şi mediteraneană constituie întotdeauna, pentru acest fel de tentative, un obstacol foarte serios. Obstacol pe care eu, în ceea ce mă priveşte, mărturisesc că, deocamdată, nu mă grăbesc să-l învinq.» [2]

Negînd autonomia criticii de artă, aşa cum am mai spus, şi co- relînd continuu noţiunile de istoria artei cu cele de istorie a

culturii, Eugenio d'Ors a înglobat fenomenul plastic într-o viziune mai amplă asupra culturii. El a fost pasionat de istoria, filozofia, morfologia, sau — după cum singur spunea — de « ştiinţa » culturii. în ultima vreme, remarca el, critica de artă a făcut un important pas înainte, datorită unui impuls primit din partea tectonicii şi a morfologiei culturii. Mulţumită celei dintîi, problema de a judeca o operă determinată, o şcoală sau un stil, se transformă într-o riguroasă chestiune de structură, se referă la distribuirea unui grup de linii, mase şi volume, pe o porţiune de spaţiu. Ca efect a celei următoare, putem întîlni formule foarte generale, ce se pot aplica în mod riguros şi tehnic la domeniile în aparenţă mai separate ale producţiei spiritului. Atît formaţia filozofică a lui D'Ors, cît şi erudiţia şi inteligenţa lui sclipitoare, profundă şi asociativă i-au permis să observe şi să exprime unele legături existente între forme politice sau religioase şi forme de artă. El începe prin a surprinde însă mai întîi legăturile dintre diferite arte, precum ar fi, bunăoară, pictura şi literatura, desenul şi filozofia. Astfel descoperă, pe de o parte, un numitor comun între structurile rem- brandtiene şi romanul rusesc, căruia ı se poate aplica în aceeaşi măsură schema « tocăturii » \ cînd ne impresionează la Dosto- ievski faptul că viaţa spirituală a personajelor prezintă o ruptură interioară, care le lasă fără coerenţă şi continuitate în acţiune, într-un adevărat clarobscur al conştiinţei, unde nu numai moral, ci şi estetic, fiecare comportare urmează o lege misterioasă ce le este proprie şi de loc susceptibilă de a forma cu celelalte un ansamblu, fără să-şi permită nicidecum o independenţă referitoare la ele. Structura « zdrenţei », pe de altă parte, este comună picturii lui Rembrandt şi prozei lui Marcel Proust: fiecare din frazele incidentale lungi în curentul delti- form al prozei acestuia se uneşte cu curentul general la începutul lui, şi nu la sfîrşitul lui; nehătorîrea sa dezvăluie aici de asemenea o multipolaritate caracteristică. Alt caz îl putem afla în orchestraţia wagneriană: aici vocea omenească, care cunoscuse supremaţia în vechea melodramă italiană, nu se eviden

ţiază şi se izolează, deşi nici nu se topeşte sau dizolvă; este un element mai mult fluid, emulsionat corpuscular în ansamblu şi suspendat în fluiditatea generală a ansamblului sonor. în ceea ce priveşte numita legătură dintre desen şi filozofie, d'Ors o explică în felul următor: « Aşezat teoretic între Simbolistică, pură hieroglifă, şi culoare, expresie naturală şi pasionată, Desenul realizează o abstracţiune adaptată la un contur; la fel ca şi Filozofia, nu se află, la mijlocul drumului între Matematică şi Istorie, la o distanţă mai mică de abstracţia radicală a celei dintîi decît intuiţia agitată proprie ultimei» [16].

Dincolo de legăturile, ale căror exemple nu vrem să le multiplicăm, dintre diferite arte, d'Ors surprinde apoi într-o viziune globală asupra culturii — aşa după cum spuneam — asociaţiile existente între forme politice sau religioase şi forme de artă. Poate că exemplul cel mai strălucit în acest sens este capitolul al doilea intitulat *Cúpula y Monarquía*, din volumul *Las ideas y las formas*. în acest capitol, în realitate un eseu de sine stătător, autorul ne comunică corespondenţele dintre un stil politic şi un stil arhitectonic: « . . . formele arhitectonice dintr-o perioadă istorică dată constituie o nouă manifestare a politicii aceleiaşi perioade » [2]. Aşa cum altădată d'Ors insista asupra verigii de unire a impresionismului pictural cu primatul muzicalului, acum subliniază legătura dintre fenomenul arhitectonic al cupolelor şi fenomenul politic al monarhiilor. El studiază cupola ca instituţie aproape politică, paralelă cu unitarismul monarhic: « Monarhia şi Cupola, realizări minunate de la începutul unităţii, salvaseră lumea de feudalism şi de turnuri şi fleşe; adică, de barbarie. Dar există un moment cînd ambele instituţii sînt pe punctul de a intra în acea zonă de riguroasă exagerare, care este deja zona morţii. Monarhia, de a se converti în teocraţie. Cupola, de a degenera într-o pură masă nevertebrată, în ceva asemănător cu ceea ce a fost într-o zi piramida » [3]. Numeroase şi interesante exemple şi comentarii, ce consolidează şi dezvoltă cele expuse anterior, abundă în ambele părţi pe care le prezentăm astăzi pentru prima oară publicului din ţara noastră.

IRINA RUNCAN

---

[16] Rembrandt a adoptat pentru a insera umbra în lumină şi lumina în umbră trei procedee care produc clarobscurul. Acestea sînt, folosind cuvintele întrebuinţate de d'Ors în urma analizei sale, trei expresii ce aparţin limbajului comun: *andrajo, picadillo* şi *emulsión*. Prima, folosită de noi este *picadillo*, cuvînt preluat, explică d'Ors, « din vocabularul vulgar; ea aparţine limbajului folosit la bucătărie. E vorba de carnea tocată special pentru cîrnaţi. Ei bine, astfel se prezintă la Rembrandt, uneori, clarobscurul». În ordine urmează *andrajo,* care desemnează, pur şi simplu, echivalentul cuvîntului românesc zdreanţă, iar *emulsión* nu mai necesită nici o explicaţie.

[1] *Las ideas y las formas*, ed. Aguilar, Madrid, 1966, p. 126.

TREI ORE
ÎN MUZEUL PRADO

PREFAŢĂ LA EDIŢIA A UNSPREZECEA

Mai mult încă decît pasiunea generoasă cu care aprecierea publicului a răsplătit această cărticică, îl surprinde pe autor, măgulindu-l, absolutismul cu care ea se bucură de numita favoare. Cum a putut oare avea loc nunta de argint a publicării sale fără ca, la orizontul unei asemenea căsătorii, să nu apară nici un rival?

Văzînd această fidelitate, sîntem nevoiţi să credem ceea ce spune lumea, şi anume că cei legaţi în mod atît de exemplar «s-au născut unul pentru celălalt». . . O clipă de pesimism ne-a putut face să defăimăm această înclinaţie, în ceea ce priveşte producţia intelectuală, atribuindu-i o constantă preferinţă pentru lucrurile obscure *şi* vulgare; *cînd, ceea ce-i sigur e că vedem de asemenea premiat, sau plasat în afara concursului, în acest soi de jocuri florale, un lucru caracterizat prin dubla condiţie contrară, anume de a fi în acelaşi timp* clar *şi* dificil. *Ştiinţele matematice sînt fără îndoială mai anevoioase decît cele naturale: e limpede, însă, că nici o ştiinţă nu le întrece pe cele dintîi.*

Claritatea pretinde un anumit nivel de permanenţă în obiect. De la bun început, ceea ce este istoric nu prea se pretează la asta. Un muzeu nu este un organ al istoriei, ci al culturii. Cu alte cuvinte, un muzeu nu trebuie în general să se schimbe în fiecare clipă. Schimbarea, dacă sîntem atenţi, este contrariul îmbunătăţirii. Scuturarea copacilor nu ajută cu nimic la pîrguirea fructelor.

Muzeul Prado s-a îmbunătăţit mult în timpul cît a durat acea adaptare şi căsătorie. S-a îmbunătăţit mult, tocmai ca urmare a faptului că s-a transformat puţin. Cele zece ediţii spaniole succesive, la care a ajuns itinerarul nostru estetic, şi-au putut menţine şi reînnoi actualitatea, renunţînd doar la două lucruri. Primul, fiind omiterea din ediţia a patra, dacă ne amintim bine, a aluziilor inutile la aşezarea tablourilor din sălile unde domnea, mulţumită lui Dumnezeu, o ordine în acelaşi timp organică şi stabilă; să dea Domnul să dureze, la adăpostul unor curiozităţi pedante.

Al doilea, şi asta i-a impus autorului un efort, consta în a face abstracţie de sporirea lucrărilor de sculptură, a restaurărilor romanice, precum şi a altor achiziţii, care, pe măsură ce îmbogoţeau muzeul nostru, îi răpeau din personalitate. Fără să avem în vedere că unele dintre aceste achiziţii, ca bunăoară aceea atît de importantă a unor tablouri de Botticelli, cobora parcă mai degrabă, întocmai ca şi aceea a unui anumit tablou misterios al lui Rembrandt, nivelul de exigenţă la care s-a menţinut în general renumita Pinacotecă.

Trebuie de asemenea să considerăm că am păstrat adevărurile, sufletul Avertismentelor, *care, începînd cu ediţia anterioară, completează «itinerarul». Miezul acestor avertismente îl constituie prevenirea esenţială că nu există o «frumuseţe modernă», de felul celei pe care a luat-o ca ideal pentru artist poetul Baudelaire; prea amator, poate, de «curiozităţi estetice». Pentru cei convinşi de avertismentul nostru, nu va exista altă frumuseţe modernă decît frumuseţea antică; adică aceea care e înzestrată cu eternitate. Restul este modă; şi, prin urmare, făţărnicie. Nimeni nu-l va fi cîştigat pe autorul paginilor care urmează, de partea realizărilor, şi inclusiv a încercărilor producţiei artistice contemporane cu el. Dar nimeni nu va fi insistat atîta, în acelaşi timp, în a demonstra că cele mai bune dintre aceste încercări nu numai că prelungeau o tradiţie permanent valabilă; ci că — în mod avantajos pentru diferitele repetiţii scolastice, aduse de secolul al XIX-lea — se şi înscriau în* 27 *cadrul ei.*

Dacă înainte de a se familiariza cu textul vreunul dintre posesorii prezentului volum se va uita la ilustraţii, el nu va trebui să facă un efort prea mare pentru a surprinde aerul de familie semnificativ ce uneşte ilustraţiile de la sfîrşitul cărţii cu cele care documentează începutul ei. Un Ingres nu corespunde altor concepţii estetice decît celor care aparţin unui Rafael; un Zaha- leta, decît celor ale unui Zurbardn. Ceea ce-i fals aici — trebuie să ne băgăm bine în cap lucrul acesta — sînt lucrările lui Minghetti şi ale lui Bouguereau.

Dacă există vreo bănuială asupra acestor lucruri, atunci ea va dispare cînd vom citi unul din motivele care l-au determinat pe autor să compună cele Trei ore *ale noastre, pe editorul lor să scoată mai multe ediţii şi, poate, pe amatorii de artă, să le epuizeze.*

E. D'ORS

PRIMII PAŞI

APRILIE. MUZEUL. UN PRIETEN.

Ce plăcut este să dormi în dimineţile de aprilie, e o vorbă. Şi ce plăcut să trăieşti, cînd viaţa nu te încoU ţeşte prea tare. Cînd dispui, de pildă, de trei ore întregi, ca să te poţi bucura de artă. E un exerciţiu mai bun, şi o satisfacţie mai mare, decît visul şi decît viaţa.

în Madrid lunile de aprilie sînt minunate (Octavio de Romeu [17] spunea că Madridul e un tîrg, în vîrstă de *multe sute de luni aprilie)* şi oraşul are un muzeu fără pereche . . . De atîtea ori am asociat aceste două elemente ale fericirii, încît sînt ispitit să includ un al treilea element: bucuria de a sluji drept călăuză unui prieten, pentru o asemenea vizită, într-o asemenea dimineaţă.

Prietenul ideal pentru această încercare este tînăr, inteligent; are un bun gust instinctiv şi doar o vagă cunoaştere a cîtorva confuze generalităţi în materie de artă. în afară de aceasta, elevul nu trebuie să fie vanitos: vanitosul înţelege rareori; niciodată, printr-o simplă aluzie.

Nici faptul că vizita nu trebuie să depăşească cele trei ore mai sus pomenite nu reprezintă o condiţie supărătoare, ci mai curînd un stimulent dezirabil. Ştim că principala noastră bogăţie în oricare activitate spirituală constă în limitele noastre.

---

[17] De fapt Eugenio d'Ors, *Octavio de Romeu*, ca şi *Xenias*, este pseudonimul său (n. tr.).

Niciodată n-am reuşit să cunosc bine acele oraşe ale lumii în care atunci cînd ajungeam, eram convins că dispun de mult timp. În schimb, ca turist plecat în excursii de scurtă durată, poţi cunoaşte numai în opt zile un oraş întreg, cu monumentele şi curiozităţile sale.

Spun acelaşi lucru despre un muzeu şi, poate, despre un om. Şi chiar şi despre un stil de a vorbi sau de a scrie; în sensul că mi se pare că există în elocvenţa dilatată — în elocvenţa în sine, chiar independent de faptul că e lăsată goală sau că este umplută ori chiar umflată de concepte — o anumită inaptitudine radicală de-a ne instrui cu precizie asupra lucrurilor . .. Cu alte cuvinte, că doctrina unei posibile dezvoltări pe o jumătate de pagină n-ar putea să dezvolte această elocvenţă — chiar dacă ar cunoaşte-o integral, chiar dacă eu, şi apoi cititorul meu, am avea timpul şi umorul compatibile cu asemenea dezvoltare — în două sute de pagini.

Lipsa de timp. Dreptul la prescurtare. Congruent, o informaţie foarte concretă . . . Clasificare clară, adnotată, raţională ... Aşa cum cele patru muchii ale ramei vor închide un tablou între limitele lor atît de rigide — *şi totodată îl vor hrăni în secret* — la fel se va întîmpla şi cu paginile pe care le vom dedica în acest scurt ghid de păreri şi de emoţii, în această vizită ce s-a desfăşurat într-adevăr într-o dimineaţă delicioasă de aprilie şi cu un prieten care ar corespunde celei mai pretenţioase dorinţi; dar care se poate repeta într-un număr infinit de dimineţi şi cu tot atîţia prieteni cîţi cititori vor acorda o şansă acestei cărţi şi mie.

INFORMAŢIA ŞI ORDINEA

îmi închipui că îi spun prietenului meu, în delicioasa dimineaţă de aprilie, bucurîndu-ne că sîntem pe o stradă din Madrid şi savurînd acel moment agreabil al anului cînd te plimbi cu aceeaşi plăcere şi pe trotuarul însorit şi pe cel umbrit:

— O să vedem muzeul pe care madrilenii îl numesc « Muzeu de pictură», şi aşa şi este; căci ceea ce ne interesează în muzeu este pictura, sau, mai exact spus, « picturile ». *Picturile*, la plural; deoarece vizita noastră nu trebuie să aibă un scop filozofic, didactic, nici măcar unul estetic, şi, prin urmare, nu vom hărăzi Artei un singur ideal, ci un ţel istoric şi unul de desfătare; ţel ce se complace în diversitate, şi chiar în opoziţia reciprocă a idealurilor, temperamentelor şi şcolilor.

Filozoful va şti poate, fără îndoială ar putea cerceta, cine anume, arta clasică sau cea romantică, idealismul sau naturalismul, Rafael sau Goya, Poussin sau El Greco, îndeplineşte mai bine normele supreme ale Spiritului. Nu o singură dată, prietene cititor, actualul tău ghid a trebuit să se ocupe de asemenea îndeletniciri. Dar astăzi, avînd alte sarcini, ştie doar, vrea doar să poată să ştie că El Greco şi Poussin, Goya şi Rafael se află în Muzeul Prado; ceea ce doreşte este să-i cunoască. Ştie că sînt reprezentaţi de opere minunate, viguroase şi nobile, însuşiri ce încălzesc bătăile inimii — naturalism sau idealism, artă romantică sau artă clasică: important este să le deosebim.

Cunoaşterea concretă, informarea, ne dă jumătate din ştiinţă; clasificarea, ordinea, cealaltă jumătate. Prima satisface elanul curiozităţii noastre; cea de a doua, nevoia noastră de raţiune. Cunoaştem leul şi porumbelul, atunci cînd ne amintim în detaliu ambele figuri şi avem noţiunea relaţiilor reciproce. II cunoaştem pe Rembrandt şi pe Mantegna, atunci cînd ne amintim de creaţiile lor, care sînt tablourile, şi cînd am stabilit asemănările şi diferenţele de ton şi de timbru dintre vocile spiritului pe care fiecare dintre aceşti artişti le-a ascultat şi le-a urmat.

Am vrea să punem multe informaţii în acest mic Itinerar al nostru, atîtea cîte permit dimensiunile lui reduse; dar, mai ales, am vrea să punem *multă ordine,* atît cît îngăduie, fără să trădeze complexitatea istorică a realităţii.

CELE DOUĂ VALORI ALE ARTEI

Excelentă pentru principala orientare a preocupării noastre este o teză a sculptorului Hildebrand, care coincide cu teoriile pe care noi le-am apărat întotdeauna. Studiind « problema formei » în operele de artă, Adolf Hildebrand afirmă că această formă are totdeauna două «valori»; *o valoare arhitecturală* şi o *valoare funcţională*. Datorită celei dintîi, operele se prezintă în spaţiu; datorită celei de-a doua, conţin o expresie.

Aşadar, am denumi-o, de preferinţă, pe prima: *valoare spaţială*; pe cea de-a doua, *valoare expresivă.* Valoarea spaţială se apropie de domeniul geometriei pure; valoarea expresivă, de zona semnificaţiei pure.

Să fie limpede: ambele sînt valori indispensabile formei artistice şi, ca atare, operei artistice. Chiar şi cea mai eterică, cea mai vibrantă, cea mai spiritualizată semnificaţie se transcende în spaţiu, de vreme ce se concretizează în opere; nici chiar figura geometrică cea mai searbădă nu este niciodată lipsită de o aluzie emoţională. E evident că o linie dreaptă verticală este ceva mai *senin*, mai *simplu* decît o volută capricioasă. E evident, de asemenea, că pînă şi printre cele mai vagi figuri din visele noastre se disting, între ele, cele *mari* de cele *mici.* Bineînţeles dacă în orice formă, în orice operă, coexistă elementul spaţial sau arhitectonic şi elementul expresiv sau funcţional — pe care l-am putea denumi şi *muzical* — proporţia şi dozarea respectivă pot fi deosebite,^ şi aşa se şi întîmplă în mod firesc, în fiecare caz. În anumite opere, la anumiţi artişti, în anumite ţări sau epoci, arta va tinde spre gravitatea arhitectonică; în anumite altele, ea se va muzicaliza. În acestea din urmă se va simţi o emoţie înclinată să învingă fatalităţile căderii cu ajutorul impulsului ce duce spre înălţimi; în celelalte, să le învingă cu ajutorul echilibrului. Lumea formelor care zboară şi lumea formelor care trag în jos le-am denumit cîndva pe fiecare dintre ele [18].

---

[18] Vezi Noul Glosar (Glosar complet), de acelaşi autor (n. a.).

Pentru a ne înţelege mai repede, să anticipăm spunînd că în artă trebuie să denumim *clasicism* tendinţa spre supremaţia formelor care trag în jos, şi *baroc,* cultul formelor care zboară.

Şi că, printre artiştii vechi, Mantegna le va exemplifica pe cele dintîi, iar Rembrandt, pe cele din urmă. Aşa cum, printre moderni, situaţia se repetă cu Cezanne şi Monticelli.

GRADAŢIILE ARTEI

în timp ce înaintăm spre muzeu, continui să-i spun prietenului meu:
— Pictura ocupă, printre arte, locul de mijloc. înainte de ea se află sculptura, şi mai înainte chiar arhitectura; feude avînd prin excelenţă funcţia frumosului, pe care, imitîndu-l pe Hildebrand, am denumit-o *spaţială.* Dincolo de pictură, în zona progresiv romantică şi neconcretă, se află muzica, poezia poate, domeniile în care expresivitatea şi funcţia ei precumpănesc. Pictura poate străbate o serie infinită de nuanţe, apropiindu-se de oricare din aceste extreme, fără să se confunde cu ele.

Cînd pictura se apropie de sculptural, culoarea pierde din interes, dispare orice preocupare pentru lumină şi ambianţă; triumfă desenul, şi, din desen, conturul; fiecare obiect reprezentat se reliefează, se individualizează, valorînd exact cît gradul său de precizie. Exemplul cel mai radical al unei asemenea arte e dat de unele specialităţi ale picturii antice, bunăoară de *pictura de pe vase.* Negru pe roşu, roşu pe negru, cu cîteva figuri în relief, lipsite nu numai de strălucirea culorii, ci chiar şi de calităţile reliefului, aproape complet reduse la nişte simple siluete . .. Dimpotrivă, cînd ne apropiem de limita opusă, desenul este sacrificat pentru culoare; şi, în cadrul desenului, cel mai mult suferă conturul; interesul principal al sensibi- 33 lităţii artistului se îndreaptă spre aer şi spre lumină;

ambianţa dezindividualizează, descompune, face să vibreze obiectele. Nu sînt acestea oare caracteristicile grupului şi şcolii de pictori moderni care au primit denumirea de *impresionistă* Impresionismul nu înseamnă, în esenţă, altceva decît pictura ajunsă la limita extremă a muzicalităţii.

Intre un *vas grec decorat* şi un *peisaj impresionist*, încape, ca între două frontiere îndepărtate, tot tezaurul, toată istoria universală a picturii.

în ceea ce priveşte arta foarte veche, Muzeul Prado n-a reuşit să aibă vase greceşti[19]; în ceea ce priveşte arta modernă, n-a reuşit să includă în colecţiile sale pînze ale pictorilor impresionişti (spre deosebire de Luvru, bunăoară, unde astăzi se află unul sau două tablouri de Manet, continuator de altfel al unei tradiţii foarte spaniole). De aceea nu vom putea lua în consideraţie, în vizita noastră, aceste cazuri-limită ale seriei. Va trebui să recurgem (în parte de ici, în parte de colo) la exemple mai puţin radicale, deşi mai valoroase.

Maxima apropiere a picturii de sculptură şi arhitectură ni se dezvăluie în operele lui Poussin şi Mantegna; intima ei vecinătate cu muzicalul şi poeticul, în cele ale lui El Greco şi ale lui Goya.

Cine ar reprezenta mai bine decît calmul şi vigurosul Velazquez termenul mediu, echidistanţa dintre cele două limite, pictura-pictură? De la Velâzquez la El Greco, trecînd prin numeroşi artişti şi prin numeroase şcoli, scara expresivităţii creşte. De la Velâzquez la Poussin, cu aceeaşi bogăţie de exemple, creşte scara construcţiei.

Prietene, cum tot trebuie să începem cu ceva, vom porni numaidecît în căutarea lui Poussin. Din fericire, de cîţiva ani încoace, răspunzînd poate uneia din aceste *palpitaţii ale timpurilor*, a căror născocire repre-

[19] în momentul acestor ultime ediţii, acest amănunt nu mai este exact. Dar una este Prado în sine, şi alta Prado din cele trei ore ale noastre (n. a.).

zintă pentru mine o profesie şi în acelaşi timp o bucurie, s-a amenajat în muzeu o sală specială de pictură franceză. « Sfîrşitul secolului» al XIX-lea, ascultînd şi el de *palpitaţia* sa, înghesuise aceste opere în ungherele unor poduri întunecate . . .

Pentru a le găsi imediat trebuie să intrăm în muzeu prin poarta dinspre *Paseo del Prado*, atît de verde şi de plăcut acum . ..

AVANTAJELE UNUI MIC OCOL

Datorită acestui ocol putem să înconjurăm clădirea şi să-i admirăm farmecul, pe care prietenul meu poate că nu-l apreciază suficient de la prima vedere; pentru că farmecul nu rezidă numai în estetică şi în stil, ci şi în valoarea de seducţie, pe care o recunoaştem că e impură, pentru că mii de sugestii ale istoriei şi chiar ale fanteziei sînt legate de prestigiul ei.

Faptul că pasiunea pentru «luminile» secolului lui Carol al 111-lea destinase iniţial această clădire Muzeului de Istorie Naturală, tocmai aici, atît de departe de Palatul Regal, atît de aproape de Grădina Botanică, este un lucru ce nu poate decît să deschidă perspective plăcute sensibilităţii noastre; dar imperativul grabei ne va păzi astăzi de tentaţia ei. Acest muzeu, clădire inteligent construită de către arhitectul italienizat Juan de Villanueva, ni se pare că aparţine foarte mult secolului al XVIII-lea fiind în acelaşi timp foarte spaniol, ba chiar castilian, şi chiar madrilen; cu o armonie specifică între albul cenuşiu al pietrei dure şi trandafiriul proaspăt al cărămizilor care încălzeşte răceala oricărei construcţii.

Piatră şi cărămidă, cenuşiu şi trandafiriu — iată decoraţia potrivită pentru un muzeu în care se păstrează, cu desăvîrşită măiestrie, neoclasicismul şi romantismul, stilul şi natura. Un muzeu în care atît Poussin cît şi El 35 Greco se pot simţi ca la ei acasă.

Tot datorită acestui scurt ocol, prietenul şi ghidul său au ocazia să admire patru arbori falnici ce străjuiesc ca o gardă de onoare intrarea din *Paseo del Prado*. Cît de înalţi sînt arborii aceştia, cît de nobili, demni şi solemni! într-o zi cînd voi publica o colecţie intitulată *Primii o sută de copaci frumoşi din lume,* aceste minunate santinele ale muzeului nostru nu vor lipsi de acolo; toţi patru într-o singură pagină, ca să nu abuzez — şi ca să-mi rămînă pentru ceilalţi copaci nouăzeci şi nouă de pagini în loc de nouăzeci şi şase [20].

Mărturisim, ca încheiere, că preferind, în locul porţii obişnuite, care dă în strada Filip al IV-lea, pe cealaltă, ceva mai îndepărtată, cîştigăm timp pentru a atrage atenţia asupra faptului că, întotdeauna cînd am vorbit, vorbim şi vom vorbi despre romantism, includem sub această etichetă şi aşa-numitul *baroc*. În cadrul tehnicismului îndeobşte acceptat în istoria culturii, El Greco, Goya sînt doi mari artişti baroci; de obicei numele de romantic e rezervat artei specifice a secolului al XlX-lea. . . Dar cred că am demonstrat de cîteva ori că barocul nu este altceva decît romantism *avant la lettre.* Că arta, rupînd la un moment dat cu o întreagă tradiţie de stil, se aruncă în braţele naturii şi aceasta îi provoacă atîta febră [21].

El Greco, Goya au, în esenţă, acelaşi înţeles ca şi Rous- seau; nu trebuie să fie gotici, nici să-şi amintească de evul mediu pentru a fi tulburaţi de pasiunea romantică. Nici la fiul ceasornicarului din Geneva, nici la ţăranul

---

[20] *Vînătoarea lui Meleagru* se află acum în sala 36, la etajul I 37 al Muzeului Prado (n. e. sp.)*

[21] Din motive puternice, autorul a inversat, ulterior, termenii acestui tehnicism. Astăzi, fenomenul romantismului este pentru el cel care intră în componenţa constantei baroce (vezi volumul *Barocul*, în aceeaşi serie) (n. a.).

aragonez din Fuendetodos, peruca — atît de nelalocul ei pe capul lor, la urma urmei — nu împiedică un romantism profund.

**După ce am vorbit despre acest lucru, după ce am îndeplinit şi ritualul intrării în muzeu, dăm cu ochii în cele din urmă de tablouri; şi, după ce am străbătut un vestibul şi cîteva săli întunecoase de sculptură — unde salutăm, cu o emoţie mai mult religioasă decît artistică, pe celebra *Doamnă din Elche* — intrăm într-o săliţă foarte frumos decorată şi căutăm o compoziţie dreptunghiulară foarte prost plasată: *Vînătoarea lui Meleagru* de Nicolas Poussin **

CLASICII FRANCEZI ŞI ITALIENI

«VÎNĂTOAREA LUI MELEAGRU »

Probabil că *Vînătoarea lui Meleagru* nu este cel mai bun tablou al lui Poussm aflat în muzeu: este cel mai semnificativ însă din punct de vedere didactic. Un simplu exemplu al apropierii dintre pictură şi sculptură, atîta tot.

Este pictat — aproape de loc pictat — mai generic am spune: tratat — ca un relief. Este compus ca o friză. E o *defilare*, o *procesiune*, denumită în limba greacă *theoria.* Da, o teorie, ca Panateneele, ca *Triumfurile* lui Mantegna (şi de asemenea, în felul ei, ca tapiseria reginei Matilda din Bayeux) .. . Tinerii principi greci îl însoţesc pe Meleagru şi pe frumoasa Atalanta la vînătoarea de mistreţi; dar în tablou nu ni se arată vînătoarea propriu-zisă, ci plecarea la vînătoare.

în alte tablcuri de Poussin, ordinea şi o arhitectură calmă au trebuit să se impună filozofic unui subiect tumultuos; în acele cazuri, geometria a învins viaţa, dar viaţa continuă să clocotească. Bunăoară în *Baca- nală*, care se află alături; descriind acest tablou, din pana bunului don Pedro de Madrazo [1] au izvorît notaţii de un dinamism nespus de graţios, ca aceea care spune

că acolo bacanţii de ambe sexe « *continuă* mersul loi *zgomotos*», « *repetînd* libaţiile lor...» în *Vînătoarea,* aceeaşi temă este aproape statică; calul se cabrează destul (şi cît de frumos !) pentru a nu trebui să înainteze.

Priveşte acest cal — va spune mereu ghidul prietenului său — şi spune-mi dacă nu pare sculptură.

UNELE SCULPTURI CA DOCUMENT

lntr-o galerie apropiată [1] se află sculpturile muzeulu i. Putem să ne întoarcem o clipă spre ele şi să facem o comparaţie.

Putem vedea replica, dar o replică excelentă, a *Atenei Partenos*, de Fidias, aceea care a strălucit în aur şi fildeş în Partenon, şi altă replică nu mai puţin clasică a lui *Diadumen*, de Policlet, sculptorul cunoscut pentru canonul prin care pretindea statuilor frumoase să aibă înălţimea a şapte capete.
Şi, cu toate căe o operă elenistică — adică de decadenţă — şi cu toate că este probabil un portret — adică foarte mult tentată de naturalism — cîtă idealitate, ce suverană forţă de abstracţie, în uriaşul cap de bronz al unui efeb *care,* pe de altă parte, *se află pe punctul de a intra în domeniul picturii!*

ALTE TABLOURI DE POUSSIN

Să ne întoarcem la pictură, să ne întoarcem la Poussin. L-am văzut triumfînd asupra tentaţiei naturaliste, ca şi autorul anonim al bronzului elenistic: l-am văzut impunînd geometria vieţii în tabloul *Bacanală,* atît de compus, atît de grav, atît de străin de senzualism, îneît

[1] La parterul muzeului (n. c. sp.).

vom fi seduşi, vom fi neliniştiţi, poate, cînd vom întîlni *Bacanala* lui Tiţian, care este foarte aproape de cealaltă extremitate a seriei. În aceeaşi sală îl vedem pe acest raţionalist foarte pur, pe acest francez, pe acest arhitect triumfînd şi asupra altor tentaţii asemănătoare.

Iată în *Parnas*, tentaţia copacilor. Iată grupul marilor poeţi: Homer, Vergiliu, Horaţiu; Dante, Petrarca, Ariosto; iată-l pe noul poet, primit de Apolo, căruia îi încununează fruntea Caliope, înconjurată de celelalte Muze; iată, în centru, fîntîna Castaliei, din a cărei apă beau poeţii. Foarte bine. Asta se compune în mod desă- vîrşit în arhitectură. Dar aici nu ne aflăm printre coloane şi trepte, ca în *Şcoala din Atena,* de Rafael; ne aflăm în Parnas; sînt copaci; ce să facem cu copacii:... Ce să facem? să-i transformăm în coloane. Cu atît mai rău pentru natură. Secţiunile verticale, aproape regulate, ca dîrele unei grape, cu care trunchiurile liniază cerul din *Parnasul* lui Nicolas Poussm, mi se par a fi una dintre cele mai somptuoase şi mai categorice victorii ale spiritului, din istoria universală a artelor.

PEISAJUL ŞI PRIMEJDIILE SALE

Claude Lorrain

Şi mai gravă încă pare pentru un artist tentaţia de a compune un peisaj întreg. În *Polifem* însă, tot viaţa iese învinsă; iar natura, rînduită, cu ajutorul mitologiei. Poate că nu există peisaj mai puţin romantic în lume.

Peisajele unui alt mare pictor, vecin cu Poussin în sălile franceze, cele ale lui Claude Lorrain, *îmbarcarea Sfintei Paula la Ostia* şi *Tobias şi îngerul,* păstrează aproape o subtilă vibraţie romantică; poate că există în ele o prevestire îndepărtată a lui Chateaubriand; şi desigur se poate reface, genetic (cu ajutorul verigii *Claude Lorrain —Constable — Turner — impresionista),* iuţeala cu care se parcurge planul înclinat care duce de la pictura de peisaj pur la naturalism.

Oricare ar fi însă viitorul acestui gen, şi poate germenul primejdios pe care operele acestui pictor, roman prin adopţiune, îl ascund de pe atunci, stilul lui continuă să fie foarte nobil, iar clasicismul lui a putut trece drept prototip al academismului. într-adevăr, aici sîntem încă foarte departe de apoteoza panteistă a aerului şi a luminii.

Sînt peisaje spirituale, umanizate de aluziile literare, de construcţii de ruine. Mai ales în *îmbarcarea Sfintei Paula la Ostia*, elementele naturale au dispărut aproape complet. Abia cîţiva copaci, foarte fin stilizaţi, se zăresc între palat şi castel, în faţa marelui templu şi a seriei de construcţii civile din spatele lui ; apa, aproape adormită, populată de mulţimea de bărci şi corăbii; şi pînă şi lumina, pentru a se resemna cu valoarea ei secundară pe pînză, este nehotărîtă şi palidă, ca lumina zorilor.

Baudelaire, care iubea peisajele lipsite de indiscretul alai vegetal, l-ar fi adorat pe acesta. Şi aici, în ciuda a ceea ce fac sau ar putea deveni micile figuri (care, pe de altă parte, se pare că n-au fost pictate de mîna maestrului, ci de aceea a lui Guillaume Courtois).

... ***tout nest qu ordre et que beauté*****,**
luxe**,** ***calme et volupté*****.**

Watteau

Spun voluptate intelectuală, geometrică. înainte de a părăsi această sală franceză, să mai aruncăm o privire — ca să sesizăm (lucru foarte util pentru momentul de faţă al acestui itinerar) tot caracterul exemplar al unui contrast — asupra celor două încîntătoare şi veninoase tablouri de Watteau. Care îşi dezvăluie aici graţia vaporoasă şi barocă; adică, după cum am văzut, extrem de romantică.

Ceea ce voi îndrăzni să spun poate părea o erezie, dar în adîncul adîncului meu nu cred că Watteau este 41 francez; dacă nu cumva este francez în măsura şi în

felul în care un francez poate fi numit germanic. *Gilles* de la Luvru ne-ar putea face să şovăim; dar *Contractul de căsătorie* şi *Vedere de la Saint-Cloud,* din Prado, nu lasă nici o îndoială. Cum despre bucurie sau despre tristeţe — sau ceea ce se numeşte tristeţe şi bucurie — nu este vorba, iar ceea ce se discută este dualitatea dintre spirit şi natură, dacă acest pictor al vibraţiei inconştiente, acest spărgător de linii şi contururi în folosul aerului şi al luminii este într-adevăr aproape de cineva, în lumea artei, atunci acest cineva este Rembrandt. Şi la el întîlnim clarobscurul, numai că în acest caz lumina cîntă victoria şi dansează şi petrece în umbrele oamenilor; în loc să lase lumina să învingă penumbrele dintr-o sală de anatomie şi pe acestea, la rîndul lor, să deschidă cadavrul rece al fratelui lor mort. ..

La Watteau, copacii, care la Poussin erau coloane, au devenit aproape nişte fantome.

Să ne întoarcem însă la clasicii puri şi să ne ocupăm acum de tabloul *Adormirea Maicii Domnului* de Mantegna.

Mantegna

***Adormirea Maicii Demnului*, de Mantegna, este păstra astăzi în acea secţie din muzeu unde se află reuniţ pictorii italieni. Fiind vorba de un tablou de dimensiuni mici, vizitatorul neiniţiat nu-l găseşte numaidecît. În afară de asta, el este aşezat ca la întîmplare, fără vreo grijă deosebită pentru supremaţia pe care o deţine. Tabloul nu se remarcă nici printr-un colorit strălucitor sau atrăgător şi nici nu seduce prin vioiciune. Dar eu îţi jur, prietene, că această tăbliţă palidă conţine una din cele mai pure realizări ale frumosului din cîte s-au cunoscut vreodată. Ştiu de la nişte fervenţi cunoscători ai artei (foarte puţini, dar, în sfîrşit, dintre cei mai bum) că, dacă într-o zi focul ar mistui tot acest muzeu şi de ei ar depinde salvarea unei singure opere, n-ar şovăi nici o clipă şi ar alerga numaidecît spre Mantegna.**

Adormirea Maicii Domnului este un tablou perfect inteligibil, clar. Clar nu înseamnă neapărat facil. Dimpotrivă, acest tip de frumuseţe este foarte greu de înţeles şi impune celui care se bucură privind-o să revină de mai multe ori în faţa ei.

Iată, pe scurt, aşa cum am încercat, făcînd un ocol, să definesc suprema valoare a acestei opere în cartea mea *Vîntul în Castilia:* « Cînd vrem să lăudăm nişte flori artificiale spunem că *par naturale*. în schimb, sînt unele flori naturale splendide care pot da iluzia artificialităţii... În paralel, în opera unui gravor elogiem — elogiam, ieri, mai ales o dată cu naturalismul — faptul că, datorită abilităţii, el reproduce latura morbidă a picturii. Dar nişte înclinaţii mai austere vor ajunge să valorifice, într-o operă de pictură, calitatea aridă, precisă şi aspră a gravurii. Pictura care seamănă, cu mai mult devotament decît oricare alta, cu o gravură este *Adormirea Maicii Domnului,* a lui Mantegna . . . »

În acest tablou nu mai rămîne nici o urmă de senzualitate, de desfătare, de strălucire. Totul e împărţit, structurat, logic. « Un vînt rece pare să fi pustiit totul — îmi amintesc că am spus altundeva — pînă şi sacrele nimburi din jurul capetelor sînt (iertată să-mi fie grosolănia expresiei) nişte discuri puse în saramură.. .» Dacă *Vînătoarea lui Meleagru* evocă un fronton atic, *Adormirea Maicii Domnului* evocă o coloană dorică. . . Şi evocă de asemenea geometria lui Euclid, proza lui Tucidide, psihologia lui Stendhal... Culmea demnităţii. 0 aparenţă rece, dar, în adîncul adîncului, ce pasiune !

Alt tablou mai bine compus nu există în antologia picturii universale.

Andrea del Sarto

0 dată cu Andrea del Sarto, care se află foarte aproape, începe să se insinueze graţia. Iată *Subiectul mistic,* care se mai numeşte de obicei *Fecioara şi Sfîntul Ioan.* De

la *gravură* am trecut la *stampă.* Acest colorit delicat explică toată vraja miracolului din Florenţa. Dar însuşirile raţionale ale artei n-au făcut încă nici o concesie. Compoziţia sa se combină cu o arhitectură perfectă. Desenul e desăvîrşit. Nu degeaba a primit del Sarto denumirea legendară de *Andrea senza errori*. Culoarea lui e un fel de *iluminare*, atîta tot. Nu mai aminteşte de geometria lui Euclid; dar aminteşte de astronomia lui Pitagora; aşteptînd ca în curînd Rafael să ne amintească de filozofia lui Platon.

Mantegna este pictorul Raţiunii. Rafael, pictorul Inteligenţei. Nici atît de pur ca cel dintîi, nici atît de armonios ca cel de al doilea, Andrea del Sarto trece prin faţa ochilor noştri ca *un artist îngîndurat.*

Rafael

Atenţie. Ne aflăm pe o culme omenească. La aceste înălţimi nu mai e îngăduit *să judeci*. Totuşi, *preferinţa* continuă să existe.

Oamenii şi secolele se clasifică după preferinţa pe care o au în acest moment critic. Cel mai frumos tablou al lui Rafael din Prado era considerat în mod tradiţional *Căderea lui Cristos purtînd crucea.* în el a adorat sensibilitatea academică. A fost denumit, în semn de admirativ elogiu, *Leşinul* (*Spasimo*) *din Sicilia.* Se ştia de mult că opera fusese executată de discipolii pictorului. N-avea importanţă. Tot de mult culoarea lui a fost acuzată de sărăcie. Cu atît mai bine. Astfel pictura se apropia mult, aşa cum am spus şi în cazul lui Poussin, dar şi mai intens decît la Poussin, de sculptură. Există într-adevăr în acest tablou ceva din cel mai suprem simţ clasic.

Într-o zi a avut loc un salt în acea rozâ a vînturilor care e gustul. S-a produs o ruptură de Academie, şi atunci oamenii au început să invoce natura şi viaţa. Astfel preferinţa lor a mers, dintre toate tablourile lui Rafael, mai ales către *Portretul unui Cardinal.* La Prado, această pictură se afla printre picturile cele mai preţuite 44

de cei care, în realitate, nu preţuiesc pictura. O s-o vedem mai tîrziu, prietene; pentru că dacă n-ai văzut acest tablou, oamenii cu care vei vorbi vor crede că n-ai vizitat muzeul. în ce mă priveşte, am să-ţi mărturisesc că mie această operă nu-mi inspiră nici o simpatie.

Valoarea chipului este de ordin psihologic. Spunem în faţa lui: « Cum se vede italianul din Renaştere ! . . . Ce tip fin, concentrat, inteligent, nemuritor, poate trădător ! » De aici putem să ne lansăm fără grijă în tot soiul de divagaţii despre papi, bastarzi, răzbunări, pumnale şi otrăvuri. într-un cuvînt, literatură [22]. . . Tot de proastă calitate este şi un alt farmec dintre cele renumite ale portretului: virtuozitatea cu care e pictat roşul cardinal, în toate nuanţele şi strălucirile sale, într-o factură de un realism uluitor. Bine, dar mie mi se pare^ puţin cam — cum să spun ? — puţin cam acuarelat. încă un pic, şi cădeam în plin Meissonier.

între *Leşin* şi *Cardinal* se situează, din punct de vedere estetic, seria admirabilă a Madonelor. Cum sensul moral al acestor opere e dezvăluit întotdeauna de triumful şi revelaţia uimitoare a semnificaţiei feminităţii, putem îngloba sub acest titlu generic şi compoziţiile ce reprezintă Sfînta Familie.

Să alegem două opere din acest ansamblu una, mare, *Fecioara cu Peştele*, de o seninătate neîntrecută, deşi coloritul începe să aibă ceva din acea febră care, după cum vom vedea mai tîrziu, îi incendiază pe veneţieni; şi alta, mică, *Sfînta Familie cu mielul*, de o minuţiozitate de-a dreptul uimitoare, atît de clară — şi, de astă dată, atît de uşor de înţeles — încît valoarea ei, deşi de mare puritate, face parte din aceeaşi categorie de echivoc ce poate umbri, după cum am văzut, aprecierea tabloului *Cardinalului*... Ca şi Beethoven — şi făcînd o excepţie strălucită în analele universale ale frumuseţii — Rafael uimeşte deopotrivă şi pe cunoscă'f tor şi pe profan.

---

[22] Atît de mult literatură, în sensul cel mai prost al cuvîntului, încît după identificarea modelului Cardinalului a reieşit că e vorba de un elveţian (n. a.).

Correggio

Nimic sexuat la Poussin sau la Mantegna. Cînd triumful feminităţii pătrunde într-un clasicism, în mod inevitabil îl corupe oarecum. Să ne gîndim la drumul de la Fidias la Parxiteles. Să ne gîndim la scara Eschil — Sofocle — Euripide. Să ne amintim că Euripide triumfă în clipa cînd femeile încep să fie admise în teatru. Atunci, o dată cu ele, pătrund *pathos*-ul, lacrimile, senzualitatea.
Un astfel de moment este acela al lui Correggio. Un artist în maniera lui Praxiteles. Un Euripide, după Rafael, care era un Sofocle; după Mantegna, care era un Eschil. Iată tabloul *Noli me tangere*, una dintre picturile cele mai duioase, cele mai dulceag emoţionante din cîte există în lume. Această femeie morbidă, această păcătoasă, în genunchi, supusă, mîhmtă, în extaz ! Si atît de aproape, albul trup despuiat al Domnului !

Atenţie! Barocul este pe cale de-a se întoarce. 0 clipă ne-a străbătut închipuirea amintirea Sfintei Te- reza în altar, pe care am îndrăznit să-l numesc *alcov*, înălţat într-o zi la Roma de cavalerul Bernini.

EL GRECO ŞI GOYA

INTRODUCERE ÎN PICTURA SPANIOLĂ

Un mare salt. Frontiera opusă în domeniile picturii. Dacă Poussin, Mantegna, însuşi Rafael se situează în vecinătatea sculpturii şi a arhitecturii, şi reprezintă teritoriul valorilor spaţiale, acum vom ajunge la acele înflăcărate regiuni în care pictura, agitată de o ambiţie febrilă a expresiei, este pe punctul de a-şi volatiliza materia pentru a o transforma în muzică sau în poezie, în *lirism* şi *caracter*.

Doi giganţi conduc aceste regiuni: Domenico Theotocopuli, numit El Greco, şi Francisco de Goya y Lucientes. Amîndoi spanioli sau, cel puţin, fruntaşi ai şcolii numite spaniole ... Se pare că originea cre- tană a lui Theotocopuli e un lucru definitiv demonstrat; de unde şi porecla lui. Dar Grecia fiind în epoca modernă — pentru a folosi cuvintele lui Houston S. Chamberlain — « un haos etnic », ea poate da naştere fără dificultate unor individualităţi geniale asimilate spiritului din alte ţări, şi chiar arhetipice în cadrul lui. Grec a fost şi Moreas, cel mai mare poet francez din ultima vreme; grec a fost şi Theotocopuli, iniţiator magnific al şcolii spaniole în pictură.

ACTUALITATEA SA

Chiar fără să exagerăm lucrurile, chiar fără să ignorăm cît era de veneţian şi de roman acest ultim pictor, 47 şi cît de mult era Goya tributar esteticii franceze din

secolul al XVIII-lea, putem lesne considera universul moral creat de opera fiecăruia din aceşti pictori ca fiind de o rasialitate superioară oricărei anecdote create în jurul originii.

Acest univers, farmecul său aproape otrăvitor, impresia brutală a forţei sale, îndepărtarea lui totală de ceea ce înseamnă în evoluţia artelor tradiţie, academism şi chiar raţionalism, modul uluitor în care anticipează unele lucruri ce au revoluţionat mai tîrziu sufletul şi metodele din secolul al XIX-lea, iată — şi n-o putem tăgădui — ceea ce contiună să caute cu precădere vizitatorii Muzeului Prado; mai ales vizitatorii străini, veşnic lacomi de spectacolele emoţionale pe care le produce *caracterul*.

în acest sens, nimic mai elocvent decît fluctuaţiile în reputaţia lui El Greco. Aproape uitat în secolul al XVIII-lea, din nou apreciat oarecum de cîte un călător sensibil din prima epocă romantică, de un căpitan Cook, de un Théophile Gautier, gloria lui începe să înflorească — mai bine spus să *izbucnească* — la « sfîrşitul secolului », către o mie opt sute nouăzeci şi ceva, datorită influenţei romanticilor decadenţi şi graţie unei mode pe care în Spania au promovat-o unii artişti şi, mai ales, poeţii şi literaţii.
Nimic din toate acestea nu poate rămîne neexplicat de legile (dacă sînt legi) istoriei culturii. Mai greu ni se pare să motivăm succesul lui El Grece în propriul său secol şi la Toledo, oraşul său de adopţiune. Cum s-a putut ca un portretist atît de puţin linguşitor să primească atîtea comenzi de portrete? Picta el oare portretele numai la *comandă*... ?

Din păcate, graba impusă de programul nostru de trei ore ne răpeşte pînă şi posibilitatea de a pune aşa cum trebuie asemenea probleme. Să ne mulţumim să amintim identificarea, propusă chiar aici, între romantismul extrem şi baroc; şi cu precizarea că pictorul coincidea din punct de vedere cronologic cu Pascal, cu Gon- gora, cu conceptismul literar, cu descompunerea romană a şcolii lui Michelangelo, cu zorii « stilului iezuit » în Italia, şi, de asemenea, cu alte manifestări

baroce de la « Sfîrşitul Secolului», foarte apreciate de către decadenţi.

POUSSIN ŞI EL GRECO

Ca în toate aceste manifestări, la El Greco triumfă cele pe care Pascal le numea « raţiuni ale inimii neştiute de raţiune». Triumfă dinamismul, extazul şi misticismul, supremaţia pasiunii. S-a spus că pictorul era bolnav de ochi... Nu; adevărul este că ^era beat. Beat de sevele lui Dumnezeu şi de amurg. În această situaţie, lucrurile contemplate îşi pierd greutatea. Şi poeţii numesc — sau au denumit — această pierdere în greutate a lucrurilor: a spiritualiza.

Pentru Poussin, bunăoară, a spiritualiza lucrurile nu însemna totuşi a le răpi greutatea. Dimpotrivă, însemna aprecierea exactă a acestei greutăţi şi legarea ei de altele, acordîndu-le astfel tuturor acea dezlegare supremă de gravitate ce se numeşte echilibru.

Pămîntul ne atrage. Se pare că viaţa se poate elibera de această atracţie în două feluri: zburînd sau rămînînd pe picioare. A zbura este poetic. A rămîne însă pe picioare este mai nobil.

El Greco: pictor al formelor care zboară.

Poussin: pictor al formelor care rămîn pe picioare.

Tablourile lui El Greco din muzeu

Primele tablouri ale lui El Greco

Se ştie că El Greco a studiat la Veneţia, şi nu-i imposibil să fi fost discipolul lui Tiţian. Se pare că şi Veronese ar fi exercitat o influenţă asupra noului pictor. Dar el seamănă mai mult cu Tintoretto, atît ca spirit, în care domina deja sensul tragic, care la Tintoretto

s-a produs ca o reacţie împotriva bucuriei senine transmise şcolii prin Giorgione; cît şi ca detalii de tehnică şi chiar de practică a meseriei, precum ciudatul obicei — comun lui Robusti şi lui Theotocopuli — de *a pregăti,* înainte de compunerea unui tablou, cu ajutorul unor marionete îmbrăcate, un model. Din punct de vedere psihologic, această reacţie coincide cu aceea pe care, în alte ţări, o exprimă Albrecht Dürer şi Rembrandt. Mai tîrziu îi vom întîlni pe aceşti pictori aproape de domeniile unde El Greco e suveran. Călătorul Cook spunea despre el că « desena ca Michelangelo şi colora ca veneţienii».

Primele sale opere pictate în Italia continuă să aibă o savoare foarte veneţiană. *Purificarea templului,* aflată astăzi la Londra, păstrează în întregime tonul triumfal al senzualităţii adriatice. Emigrat, sosit la Toledo, artistul nu părăseşte imediat această primă manieră a sa, ori, cel puţin, n-o părăseşte complet, în Prado se află *Sfînta Treime,* care aminteşte din mai multe puncte de vedere de operele de bătrîneţe ale lui Michelangelo. Chiar şi în acest tablou, Cristos apare cu un frumos trup atletic. Chiar în universul formelor care zboară, el aminteşte de universul formelor care trag în jos. Acestei perioade din creaţia pictorului îi corespund tablourile *Portretul unui medic,* nu destul de departe de Tintoretto, şi renumitul portret al *Cavalerului cu mîna la piept,* opere de intensă pasionalitate melancolică, dar emancipată încă de fatalitatea deformaţiei. Acest cavaler cu mîna la piept, cu aerul său de document etnic, cu spiritualitatea sa reculeasă, a dezlănţuit în Spania zilelor noastre un adevărat torent de literatură confuză. Timp îndelungat, tinerilor intelectuali spanioli le-a plăcut să aibă în birourile lor o reproducere a acestui tablou.

El Greco, pictor blestemat

într -o zi s-a spus că El Greco, ajuns în Spania, şi-a schimbat maniera, în mod conştient şi intenţionat, pentru ca operele lui să nu se confunde cu cele ale

lui Tiţian; şi cu toate că în această legendă se află, fără îndoială, atît un echivoc documentar (dm pricina unei incertitudini în ce priveşte ucenicia cretanului la maestrul din Cadore), cît şi o neînţelegere mioapă a relaţiilor necesare dintre stil şi suflet, eu îţi mărturisesc, prietene — poate la ureche, în mod discret — că nu pot alunga cu totul o impresie ce mă face să văd un anumit element *Voit*, forţat în originalitatea de care dă dovadă El Greco, în violenţa culorii sale, în libertatea extremă a formelor sale.

Fireşte, portretele de cavaleri se pretau mai puţin decît imaginile de sfinţi la deformarea ascetică. în portretul lui *Rodrigo Vâzquez,* de o uimitoare valoare psihologică, ascetismul trebuie să se limiteze totuşi la zona lăuntrică; dar încă din *Apostolul*, denumit de catalogul muzeului *Sfintul Pavel*, care îşi sprijină mîna pe o mare carte închisă; în *Sfintul Ioan* care are un colorit extraordinar de dramatic, şi mai ales în tablouri şi mai cunoscute încă, în *Sfintul Anton* şi în *Cristos purtîndu-şi crucea în braţe*, operă din ultima perioadă a artistului, deja tragică şi aproape delirantă, sufletul pare să fi renunţat la orice respect faţă de frumuseţea trupului şi se evaporă cu pasiune acelea pe care, cu un ton dispreţuitor, Jâuregui — citat pe bună dreptate de Cossio — le numea« corpolenţe », pentru a lăsa să treacă tot ce în artă este reţinut şi subteran, toată senzualitatea dezlănţuită a culorii: *vieţi şi spirite*. Eu nu-l pot vedea pe acest Cristos, cu nasul lui vulgar, cu ochi halucinaţi, fără să mă gîndesc la acel *abetissez-vous* al lui Pascal; fiu, din punct de vedere spritual, al aceleiaşi reacţii baroce împotriva raţionalismului.

în marile compoziţii religioase, chiar într-un domeniu mai adecvat, acelaşi progres ascetic. Totuşi, *Bunavestire*, aparţinînd primei perioade, este pe jumătate italiană, iar formele care zboară se amestecă în acest tablou cu formele care trag în jos — unele dintre ele, arhitecturi corecte — într-o suprapunere de cer şi pă- mînt. Să privim de asemenea, ca document şi mărturie a unei asemenea combinaţii, copia tabloului *înmor*- 51 *mîntarea contelui de Or gaz* (care probabil nu este de

El Greco), al cărui original se află la Toledo, cum a avut grijă literatura ca nimeni să nu ignore acest lucru.

Dar în *Botezul lui Cristos*, în *Răstignirea*, în *învierea* şi în *Pogorîrea Sfîntului Duh,* patru pînze mari, apocaliptice, populate de figuri prelungi, El Greco începe să fie prin excelenţă « pictorul blestemat», pe care l-a adorat acelaşi moment al culturii ce i-a căutat, i-a descoperit şi i-a exaltat pe «poeţii blestemaţi».

întotdeauna nebunul descoperă ceea ce înţelepţii ignoră; *posedatul,* care a rupt definitiv cu ritmul şi cu raţiunea; *muzicantul,* în care inconştientul se exaltă vijelios şi se traduce în atitudini chinuite, în membre contorsionate, în misterioase prevestiri, în culoarea opulent putrezită; în aceste limbi de foc care apar, în sfîrşit, în *Pogorîrea Sfîntului Duh,* operă din ultima perioadă, dar care înainte au mai fost prefigurate în toate trupurile de bărbaţi, de femei şi de îngeri.

Epilog despre El Greco

într-o vizită atît de rapidă ca aceasta, nu există o conjunctură favorabilă vreunei încercări de control verificat. Vrem doar să consemnăm că prietenul şi ghidul său sînt foarte departe de a străbate sala cu aceeaşi dispoziţie ca majoritatea turiştilor cultivaţi.

Aceştia vin de obicei cu prejudecata unui El Greco aşa cum era interpretat la « sfîrşitul secolului». Pentru că a existat un El Greco « sfîrşit de secol», un El Greco văzut de « generaţia de la *98 »; aşa cum a existat un Cézanne, victimă a aceleiaşi falsificări. Fireşte că nici acela nu poate fi El Greco al nostru, nici aceasta Cézanne al nostru.

0 anumită înrudire vagă şi lugubră a putut uni, în acele vremuri, numele odioase ale acestor pictori cu bombele cu dinamită ale anarhismului, ale căror explozii însîngerau adeseori metropolele ... Şi astăzi se mai găseşte ades în Spania, în cîte un loc prăfuit şi plin cu cărţi de aventuri, o carte, foarte caracteristică, din acea epocă, o anumită colecţie de povestiri mti-

tulată: *Dinamita cerebrală.* Pe copertă, o reproducere a celebrei schiţe a lui Max Klinger, înfăţişînd un bărbat gol, cu o bombă ridicată într-o mină, gata s-o arunce printre imposibilele cariatide babiloniene . . . Ei bine: El Greco, pe atunci venerat în Sitges, ca şi Cezanne, venerat în scandaloasa expoziţie de pe strada Lafitte, erau ceva asemănător: erau «dinamită cerebrală ».

Timpul a trecut; noi am continuat să ne gîndim în tihnă la aceste lucruri. Şi acum El Greco şi Cezanne ni se par, pur şi simplu, nişte pictori mari; nişte pictori care ştiau multe; care nu ştiau însă totul; primul, genial, dar incapabil să dea sfaturi bune; al doilea, de asemenea genial, dar avînd o doctrină mai sănătoasă: din punct de vedere estetic, amîndoi, deşi în regiuni estetice atît de depărtate, buni discipoli ai Veneţiei; adică, nişte senzuali cu tot trupul.

Un «Sfînt de lemn»

Alt document, capabil să ne mai lămurească asupra genului de sensibilitate care a găsit la El Greco o genială reprezentare. Foarte apropiat de el din punct de vedere spiritual, un exemplar din tipica şi pe zi ce trece tot mai interesanta sculptură policromă spaniolă: unul din violenţii noştri « sfinţi de lemn », o *Magda- lenâ pocăită*, de Pedro de Mena. Exista în această sculptură o cutezanţă; gestul de reabilitare, vindicativ, însemna, poate, ce-i drept, încălcarea unei tradiţii, pentru a atinge esenţele unei alte tradiţii, mai pure . . .

Să ne felicităm pentru acest gest, tot aşa cum am reproba şi multiplicarea sa. Nu ne putem închipui, fără a ne scandaliza, galeriile Muzeului Prado populate de «paşi» de procesiune, de «mistere» baroce. *Ne quid nimis* [23]. « Sfinţii de lemn » stau bine în Muzeul din Valladolid [24].

---

[23] Excesul strică — Terenţiu, *Andria*, I, 1, 34 (n.tr.).

[24] Actualmente, sculptura la care se referă autorul se află la Muzeul National de Sculptură din Valladolid, care joacă rolul de depozit al Muzeului Prado (n. e. sp.).

Trupul trist, imitat cu o migală crudă, al acestei pocăite încovoiate; ochii ei obsedaţi; rogojina hidoasă ce o acoperă încingînd-o de la pîntec la picioare şi a cărei împletitură, cu aspect solzos, transmite întregii figuri o respingătoare reminiscenţă ihtiologică (trans- formînd-o totodată în mod ciudat, în faţa amintirilor noastre de artă, în ceva asemănător cu o replică romantică la *Vizitiul din Delfi*): lipsa sinilor; şi, *în ciuda a tot şi toate*, bănuita rotunjime stăruitoare a şoldului, rebelă la legea verticalităţii — întocmai ca ascetismul şi fiziologia — repetă pentru noi fiorul lui El Greco, în ceea ce are el mai acut, în ceea ce are el mai frust. Nu există în acest caz o emoţie artistică foarte pură; dar, cu siguranţă, există o emoţie omenească foarte puternică.

Goya: «Execuţiile din 3 mai»

Ce emoţie e mai puternică, ce emoţie e mai impură decît aceea care ne copleşeşte în faţa tabloului « *Execuţiile din* 3 *mai»,* de Goya?

Mergem cu Goya pînă Ia limita extremă a romantismului. Pictura va dispare: se reduce deja doar la desen. Muzica stapînea inconştientul, chiar şi în reversul lui El Greco. în spatele lui Goya, imediat în spatele lui, stă, cît se poate de clară, literatura. Stau istoria, psihologia, etnicismul, costumbrismul \ satira, morala, umorul.. .
Totuşi, nimeni nu e în mod instinctiv mai pictor decît acest psiholog, aşa cum, printr-un paradox analog, nimeni n-a fost din punct de vedere biografic atît de nemuritor ca acest moralist. Şi tocmai datorită unor

astfel de contraste, atît de spaniol! Chiar dacă Goya nu ar fi ajuns simbolul viu al picturii spaniole, el ar fi fost întotdeauna simbolul Spaniei pitoreşti.

Popularitatea i-a acordat în mod imperturbabil primul loc. Goya reprezintă pentru ea pictura spaniola; Goya, Muzeul Prado. Turistul cultivat îl va însoţi poate, în ultimul ceas — sau în penultimul ceas — cu El Greco; înainte, pentru acest public, soarta lui a putut rămîne învăluită în oscilaţiile de gust care merg de la Murillo la Velâzquez. Pentru celălalt public, cel de duminică, pentru « poporul cumsecade » din Madrid sau « ţăranul prost» care se minunează nu există nici un rival posibil. De aproape un secol aceşti oameni aleargă la muzeu aproape exclusiv pentru a vedea portretele Burbonilor şi cum îi atacă spaniolii pe francezi în ziua de 2 mai şi cum îi împuşcă francezii pe spanioli în ziua de 3 mai.

Aprobarea vulgului a însoţit — din motive nu prea diferite, la urma urmelor — pe cea a profesioniştilor picturii, mai ales de cînd impresionismul secolului al XlX-lea a conferit actualitate şi autoritate magistrală tehnicii dezinvolte şi coloristice a lui Goya; şi pe cea a literaţilor, cărora Goya le-a oferit avantajul de a putea vorbi despre pictură, *fără să iasă din casă*. Să observăm că întotdeauna sînt lăudate în operele lui două lucruri; *calitatea* şi *caracterul*. Datorită măiestriei acestor opere în ceea ce priveşte calitatea, ele îi cuceresc pe pictori. Datorită fermităţii pronunţate a caracterului lor, pe scriitori.

Prietenul meu vizitatorul — care nu este probabil nici pictor, nici scriitor, ci doar un simplu intelectual — va bănui împreună cu mine că într-o zi s-ar putea ca acest renume să descrească. Lui Goya îi lipseşte de la bun început o supremă garanţie: încă n-a fost judecat de altă posteritate în afară de aceea a unor oameni născuţi în secolul al XlX-lea.[25] . . . iată-l pe ţăranul care, în noaptea *Execuţiilor*, se înalţă cu amîndouă braţele ridicate, cu lumina felinarului pe cămaşă. Păros, aproape negru, grotesc şi sublim, marionetă şi arhanghel,

---

[25] Curent artistic spaniol care a început să se manifeste cam pe la mijlocul secolului al XlX-lea; numele lui provine de la cuvîntul spaniol *costumbre* (obicei, morav). S-a manifestat cu precădere în literatură, reprezentanţii lui mai de seamă fiind Estebanez Calderon, Larra, Mesonero y Romanos, şi Somoza. Acest curent, cunoscut şi în pictură, redă în operele lui caracteristice scene de viaţă şi moravuri (n. tr.).

anonim şi nemuritor — acest madrilen rebel reprezintă, pentru noi, Revoluţia. Nu vreau să spun doar Revoluţia politică. Pe lîngă asta mai este şi cealaltă, cea culturală, artistică, revoluţia pe care Trecutul încearcă s-o împuşte şi nu poate. Ce vedem, din punct de vedere anecdotic, în acest tablou? 0 execuţie. Ce vedem, ca ideologie? Dimpotrivă, o apoteoză. Un strigăt triumfal al libertăţii.

Niciodată nu s-a pictat cu atîta libertate. Niciodată nu s-a încălcat în mod atît de ruşinos şi de violent orice tradiţie. Ceea ce pulsează aici, pe faţă, iraţional, e însăşi viaţa.

Dar chiar în timpul vieţii lui Goya, Goethe spunea că ordinea e lucrul cel mai bun. Nelegiuitul va dori să-l împuşte pe ţăranul din tablou ca şi soldaţii francezi. Ar fi un lucru rău. Dar ar putea, aşa cum ar fi făcut un grec, să-i dea un ciorchine de strugure şi un nai; şi să-l primească astfel, senin, în Olimp, în rîndul semizeilor.

Goya europeanul. Portretele

E limpede că marele Goya n-a început prin a fi romantic. A avut şi el, ca şi El Greco, Italia lui, şi a făcut parte din şcoala ei. Ce păcat că s-a distrus lucrarea lui academică despre care vorbesc biografii, lucrare ce ar fi primit o menţiune specială la un concurs din Parma !

Cristos răstignit, **care se află la muzeu, apare încă italienizat. Este una dintre primele lucrări cunoscute ale pictorului. Graţios şi morbid, frumosul trup lasă în întregime chipului rolul expresiv de tragedie.**

în alte opere posterioare apare, dacă nu arta italiană, cea franceză — sau, mai pe larg, spiritul european — ca

inspirator secret. Anumite tablouri de gen, majoritatea desenelor pentru tapiserii, toată mulţimea de producţii a căror influenţă se datorează contesei de Benavente, rivala celeilalte influenţe, directe şi pure, a ducesei de Alba, îl apropie pe Goya de acei *maîtres du joii*, de un Watteau, un Fragonard, un Lancret. O *îmbarcare spre Citera* castiliană, cu un peisaj mai autentic şi mai realist, este *Pelerinaj la fintina San Isidro*. Şi schiţa tabloului *De-a baba-oarba*, pe care cu siguranţă că astăzi nu vom avea timp s-o vedem, s-ar putea numi, fără să existe o distonanţă între titlu şi operă, *Le Colin-Mail- lard.*

între aceste agreabile fantezii *europene* şi pînzele tragice ale anului opt, se situează, din punct de vedere moral şi cronologic, seria minunată a portretelor. Să considerăm, ca sinteză a acestor portrete, tabloul *Familia lui Car ol al IV-lea*, care reprezintă în acest ciclu al operei goyeşti ceea ce sculptorul Rodin a visat să reprezinte în lucrarea sa proiectată, dar niciodată terminată, «Poarta Infernului». într-o comparaţie mai neaoş spaniolă, dat fiind că vorbim despre un spaniol, am spune despre acest tablou că seamănă cu prezentarea şi defilarea prin arenă a echipei de participanţi la o luptă cu tauri; apoi, fiecare portret în parte va juca propria lui « repriză ».

Desigur, însă, că virtuozitatea materiei picturale a atins un grad mai mare de dezvoltare în alt portret, şi anume în acela al lui *Francisco Bayeu,* socrul pictorului ; în timp ce nimic nu întrece picanteria din anecdotica tablourilor sale decît arhirenumitele portrete paralele *La Maja vestida* şi *La Maja desnuda*, adevărate monumente de obscenitate; mai ales, cum este şi firesc, cea îmbrăcată ... în aceiaşi ani la care m-am referit mai înainte, tinerii intelectuali spanioli, care nu aveau în biroul lor *Cavalerul cu mina la piept*, aveau în schimb una din cele două *majas;* sau — coerente în ceea ce priveşte estetica, deşi eclectice în ceea ce priveşte semnificaţiile, — *Cavalerul* şi *Maja* m acelaşi timp.

«Somnul raţiunii produce monştri»

într-o zi, bătrîn, surd, lipsit de iubire, dar ştiind ce înseamnă violenţa, Goya, definitiv cuprins de puritate, răspîndeşte peste lume, cu o mînă febrilă, cu o inventivitate uimitoare, bogăţiile groteşti sau tragice ale umorului său.

Prostul sublim din *Execuţiile din 3 mai* seamănă cu împăratul unui întreg popor halucinat, de fierari, *majas,* filfizoni, cerşetori, oameni cu glugă, toreadori, soldaţi, călugări, femei evlavioase, tîrfe, vrăjitoare, spiriduşi, măgari şi babe care mişună şi se agită mai ales în opera gravată şi desenată — deseori doar *pătată* — a pictorului.

Aici fantezia străbate tot universul nebuniei. «Somnul raţiunii produce monştri »; acesta-i motivul uneia dm gravurile lui Goya; ar putea fi epigraful tuturor creaţiilor sale asemănătoare. Muzeul deţine o frumoasă colecţie din aceste desene, parte din ele putînd fi răsfoite pe pupitre.

Noi, însă, vom lăsa contemplarea acestor desene* ca şi a schiţelor pentru tapiserii, pentru altă vizită. Pentru că, din cele trei ore ale noastre, aproape jumătate din timp a şi trecut, fără îndoială. Şi probabil că ne aflăm la ora amiezii — cea mai bună oră pentru a-l vedea pe Velâzquez — care, din punct de vedere estetic, este şi el un pictor al amiezii.

AMIAZA. HOTAR MEDIU. VELAZQUEZ

Da, sîntem la ora amiezii.

între Poussin şi El Greco, între Mantegna şi Goya: Velazquez.

între clasicism şi romantism: realismul pur şi simplu.

între geometrie şi lirism: obiectivitatea.

Intre pictura care gravitează spre sculptural şi arhitectural, şi pictura care este gata să se evapore în muzică sau în poezie, *pidura-pictură.*

Fireşte că acest loc, deşi este unul din locurile muzeului în care se poate admira cel mai mult, este în acelaşi timp şi locul unde se poate comenta mai puţin. Aici comentariul aproape că nu poate fi decît istoric. Sau mai curînd, nu *psihologic*, ci *metafizic;* dintr-o excesivă obiectivitate a celor două arte, va trebui să vorbim mai mult despre *lucruri,* decît despre *artist.*

Velâzquez e ca un geam spre lume.

Nimic nu merită mai mult decît geamurile respectul datorat veracităţii. Nimic, totuşi, care să rişte atît de mult să ne trezească o bănuială asupra existenţei lor.

Dar nimeni nu şi-ar ierta nerozia de a-l mustra pe Velâzquez. El este aşa cum este: liniştit, impasibil,

iresponsabil. Tot aşa şi creaţiile sale, eliberate aici de orice preocupare de zbor sau de greutate, sînt aşa cum sînt şi se află aşa cum se află.

CLASIFICARE

Dar este totuşi posibil să se stabilească o gradaţie între tablourile lui Velâzquez, urmărind cum urcă— o, cît de puţin ! — pe scara idealităţii sau, invers, pe scara lirismului.

Mai sus, pe prima scară şi, prin urmare, la o distanţă ceva mai mică de domeniile lui Poussin, întîlnim unele compoziţii care, măcar prin titlu — dacă nu prin tema lor — ar trebui să fie, — deşi în realitate nu sînt — mitologice. Bunăoară: *Fierăria lui Vulcan*.

Mai sus, pe scara lirismului, mai aproape de Goya, de impresionişti, de modern în general, se află peisajele. Fundalurile a numeroase pînze şi, mai ales, cele două încîntătoare grădini ale Vilei Medici, pe care cu toţii le-am iubit atît de mult. Sînt pictate în timpul unei convalescenţe şi avem impresia că în ele — în sfîrşit! — ne vorbeşte încet şi direct sufletul omului.

în centru — centrul mediei — punctul pe unde trece meridianul este reprezentat de trinitatea glorioasă a marilor compoziţii ce pot fi considerate portrete plurale: *Lăncile*, *Meninele* şi *Torcătoarele*, care sînt, pur şi simplu, ca nişte ferestre deschise spre realitate.
Iar între ele, ar trebui să spunem că punctul central riguros matematic corespunde tabloului *Meninele*. în *Lăncile* continuă să existe oarecum mai multă stilizare, *nobleţe,* care pare să păstreze ceva din idealism. în *Torcătoarele*, fundalul luminos are deja un anumit *avînt,* vag impresionist, care îl atenuează. între grupul acestor compoziţii şi cel al compoziţiilor mitologice, am situa tablourile cu temă religioasă. De pildă: *Cristos*.

între acelea şi peisaje, portretele. Lumea în care se oglindesc liniştit, dar poate cu un secret — foarte secret — proces crescînd de duioşie, personajele sale începînd cu regii şi granzii şi terminînd cu idioţii. .. S-ar putea ca aici ghidul să nu fie capabil să explice prietenului care-i cauza; dar i se pare că locul unde sensibilitatea lui Velâzquez se apropie cel mai mult de aceea din peisajele sale este portretul bietului pitic *El Primo,*

PROGRAM

Dacă într-o asemenea vizită am acorda operei lui Velâzquez mai puţin timp decît oricărui alt pictor, acest lucru ar părea rezultatul unei prejudecăţi. Pe de altă parte însă, Velâzquez poate fi văzut bine doar aici, la Prado. Vizitatorul nostru va trebui să se oprească o clipă în faţa fiecăreia din cele douăsprezece pînze, pe care le aşezăm în serie conform clasificării anterioare: Compoziţii mitologice: *Fierăria lui Vulcan, Beţivii,*

Compoziţii religioase: *Cristos, Pustnicii, Sfintul Anton*, *Sfintul Pavel.*

Compoziţii profane: *Predarea oraşului Breda*, numit *«Lăncile», Meninele, Torcătoarele,*

Portrete: *Contele~Duce de Olivares, Infantele don Carlos, Bufonul numit Don Juan de Austria, El Primo,*

Peisaje: *Grădina Vilei Medici,*

Trecînd de la o operă reprezentativă la alta, nimeni nu ne va interzice să nu aruncăm priviri furişe către celelalte tablouri.

VELAZQUEZ: SUBIECTELE MITOLOGICE

Compoziţia *Triumful lui Bachus,* pe care toţi am numit-o în cele din urmă *Beţivii* — de acord cu poporul şi cît se poate de potrivit — corespunde, în viaţa lui

Velázquez, unei epoci anterioare *Fierăriei lui Vulcan*. Dar, în cadrul acestui sistem al seriilor noastre, acest tablou trebuie să preceadă pe primul. în *Fierărie*, Apolo are, cel puţin, un nimb.

Vulcan, nu. Nu are nimb, nici nimic altceva care să revele divinitatea. Are doar bărbăţia sa vînjoasă şi seacă, înfăţişarea grosolană de spaniol bărbos. El şi cei din jur sînt dezbrăcaţi, e adevărat. Dar nu s-ar putea oare ca nişte vlăjgani din Castilia să se dezbrace şi ei într-o zi călduroasă, în timp ce trudesc lîngă un foc mare? Observăm, fireşte, că mitologia a rămas un simplu pretext. Pe artist îl interesa acest cor de trupuri brune, evident trupuri pieritoare şi foarte ameninţate de bătrîneţe şi de sudoare. Deşi nu mai era nevoie, drept contrapondere a nimbului lui Apolo şi a cununei sale de lauri, iată, pe căminul cel mare, micul ulcior, măruntele unelte castiliene de plugărie. Aerul cenuşiu, avînd întotdeauna atîta *personalitate* şi virtute la Velazquez, circulă, *trăieşte* printre penumbrele ce continuă să fie aurite în acest tablou, departe încă de minunata adîncime argintie sau albastră, pe care o va realiza pictorul mai tîrziu. Scăldat în acest aer, totul, oameni şi lucruri, rămîne calm, plin de individualitate, însă şi de demnitate. Alt artist n-ar fi putut renunţa, dacă ar fi fost vorba de zei, la o anumită emfază. Sau, invers — să ne amintim că ceea ce a povestit adineaori Apolo acestor ţărani este o nenorocire conjugală, infidelitatea lui Venus faţă de Marte — la puţin umor. Velazquez, nu. De o obiectivitate impasibilă, el este crud ca adevărul, dar tot atît de grav.

în *Beţivii,* personajele rîd. Autorul nu rîde. Nici nu simpatizează cu viciul lor, în maniera artiştilor din Ţările de Jos, nici, în chip de predicator moralist, nu se întristează de nenorocirea lor. Notează şi relevă cu indiferenţă, cu o seninătate ce pare să aparţină ştiinţei, atît strălucirea bucuriei, cît şi grimasa jalnică a stupidităţii. Şi de asemenea doi bărbaţi dezbrăcaţi, deşi Bachus apare în acest tablou ca un picaro într-o circiumă de mahala, întocmai ca şi ceilalţi; dar aceştia sînt deja — vădind un progres realist faţă de *Fierăria*— oameni cu capă, pantaloni şi pălărie. Oameni de nimic,

pe care pensularea rapidă şi dezinvoltă i-a mîngîiat, cu desăvîrşita diluare curbilinie a pastei, aşa cum ar fi mîngîiat un trup cald sau o catifea moale.

Nu numai lui Don Quijote castelele i se arată drept hanuri, prinţesele drept paceaure. Asta-i o nenorocire tipic spaniolă. Velâzquez, în acelaşi timp, preschimbă mitologiile în codoşlîcuri... Dar arta răscumpără totul; şi cînd ajunge să-l preschimbe pe Dumnezeu în picaro o face pentru a-l înălţa pe acesta, în maniera lui, o dată cu nemurirea, la Dumnezeu.

DEVOŢIUNI

Mitologia devine picarescă la Velâzquez. Religia, nu. (La alţii, bunăoară la primitivii castilieni, s-a întîmplat lucrul acesta.) Totuşi, devoţiunile lui Velâzquez au un caracter exclusiv realist. Se evită în ele picarescul, nu datorită idealităţii, ci datorită demnităţii.

Cristos răstignit **semnifică o demnitate supremă. Datorită sobrietăţii, datorită umanismului, datorită acelei admirabile duble absenţe a frumuseţii şi urîţeniei fizice. Acest trup nu este urît, ca la El Greco. Nici frumos, cum va fi la Goya. Nu este nici atlet, ca la Michelangelo, nici larvă, ca la unii primitivi. Este nobil: iată totul. Nu are chip, deoarece e ascuns de păr. Nu are sînge cu care să alimenteze romantic compasiunea. Nu are în preajma lui oameni ca să facă grimase, în care să se oglindească pasiuni. Nici peisaj, nici cer, nici fenomene naturale impresionante sau minuni. Era un om drept; a murit. Şi — supremă demnitate ! — e singur.**

(Bine-ar fi ca aceste cuvinte simple, pe care ghidul le adresează prietenului său, să poată risipi efectul unei prea abundente literaturi amplificatoare, adică păgîne, ca aceea revărsată asupra lui Cristos din tabloul lui Velâzquez !)

Cerul atît de negru din *Cristos* ne taie răsuflarea. Pe mine nu mă impresionează însă mai puţin cerul atît de albastru din tabloul pustnicilor Sfîntul Pavel şi Sfîntul Anton. Aceasta este una dintre operele care îmi plac cel mai mult din toată creaţia lui Velâzquez. Poate pentru că în ea peisajul (ce reprezintă răzbunarea lirismului său secret) se impune figurilor şi încalcă oarecum norma impasibilităţii.

FERESTRE DESCHISE SPRE REALITATE

***Lăncile* sau *Predarea oraşului Breda.* Totul s-a scris despre *Lăncile.* Cine n-a lăudat însăşi frumuseţea spectacolului, eleganţa celor două armate, extraordinara naturaleţe şi plenitudinea semnificativă a atitudinilor, elevaţia morală, atît de delicat relevată şi tradusă, viaţa intensă a portretelor şi aerul, şi depărtările, şi norii de fum, şi lumina? Orele cînd pictorul a compus *Lăncile* se numără, fără îndoială, printre cele mai fericite ale Omenirii. Penelul lui Velâzquez trebuie s-o fi simţit, acest penel care nici nu zăboveşte, nici nu se grăbeşte.**

***Meninele*. Arta portretului ajunge aici la o desăvîrşire a *informativului*, care n-a mai fost atinsă înainte, nici repetată apoi. După ce am văzut această operă, ştim totul despre fiinţele care continuă să trăiască în ea.**
O sinteză a elementelor atît de perfectă, încît contemplatorul pare gata să atingă în ea darul atribuit Fiinţei Supreme de către teologie: de a vedea totul într-un act unic, dintr-o dată.

***Torcătoarele.* A picta, ceea ce se numeşte a picta, nu s-a putut face niciodată mai bine. N-am exclus pentru *Torcătoarele* titlul de portrete plurale pe care îl dădeam înainte compoziţiilor din această secţie. Într-adevăr, deşi aici asemănarea dintre chipurile, cefele sau picioarele bietelor femei care muncesc n-are importanţă, un nou personaj a intrat în aprecierea sensibilităţii, intrînd în acelaşi timp şi în aceea a pic- 64**

turii; cineva, pentru a cărui reproducere trebuie să cerem deja garanţii de autenticitate. Acest personaj — cu un declarat viitor romantic — se numeşte « atmosferă ».

PORTRETELE

Urmărim, în gradaţia a patru tablouri — oricare din celelalte este, cu toate acestea, tot atît de puternic ca şi acestea — progresul clandestin al lirismului la Velazquez, a ceea ce putem socoti lirism.

Portretul ecvestru al contelui-duce de Olivares, pînză fastuoasă, are fără îndoială ceva piitologic — şi ar fi pe de-a-ntregul mitologic dacă acest conte-duce ar cîştiga bătălii astfel. . . Velâzquez nu-l iubeşte. îl linguşeşte. Linguşirea lui izbucneşte în fastul unei mari simfonii de culoare.

Pe *Infantele Don Carlos* îl iubeşte mai mult. îl înfăţişează mai sobru, mai elegant. Pe toţi ne-a entuziasmat opulenţa surdă şi parcă involuntară a căldurii întunecate şi aristocraţia, «rasa» plină de distincţie a mîinii care ţine cu neglijenţă degetul cel mic al mănuşii.

***Bufonul numit Don Juan de Austria* ne aminteşte de un moment din istoria omenirii. Momentul lui *Don Quijote.* Cel care poate înţelege, să înţeleagă.**

Mergem ceva mai departe. Romantismul a mai înaintat puţin. Romantismul nu este oare răzbunarea iraţionalului? Iată-i pe idioţi, iată-i pe proşti, iată-l pe *El Primo*.

PEISAJELE

Velâzquez era un om foarte rezervat. Se spune că nu vorbea niciodată la Curte, ca şi cum nu l-ar fi rugat nimeni să spună ceva. S-au păstrat doar cîteva

scrisori scrise de mîna lui. Ceea ce ştim despre el, ştim de la alţii şi nu de la el. Ştim, de pildă, că la Roma a fost întrebat ce părere are despre Rafael. A răspuns doar atît: « *Nori mi piace niente* » [26].

Această rezervă la un gemu atît de ales nu înseamnă decît existenţa unei grădini secrete. Grădina secretă — răzbunarea lui! — se bănuieşte. S-a refugiat în fundalul tablourilor, în peisaje, în care sentimentul naturii depăşeşte deja impasibilitatea realismului. (Ceea ce au însemnat veneţienii pentru trupuri, a însemnat Velâzquez pentru perspective.)

0 indiscreţie a hazardului ne-a păstrat ca opere cu existenţă reală ceea ce era destinat cu siguranţă doar unui studiu pregătitor: nişte simple peisaje. E ca şi cum am citi nişte* mărturisiri ale lui Velâzquez pe o hîrtie căzută din neatenţie.

Grădina secretă a lui Velâzquez se află, aproape în întregime, în *Grădina Vilei Medici*.

Statuia lui Velâzquez din Sevilla poartă următoarea inscripţie: « Pictorului adevărului ». Există şi alt adevăr. Există mai multe lucruri în cer şi pe pămînt decît cele pe care le cunoaşte filozofia lui Velâzquez ... cel puţin filozofia lui publică.

[26] Nu-mi place de loc (it.j.

PRIMITIVII

« MISE AU POINT »

Să nu ne mai ostenim precizînd poziţii. În plimbarea noastră, am întîlnit la Poussin, Mantegna şi Rafael expresia supremă a clasicismului în pictură; expresia supremă a romantismului la El Greco, şi Goya; termenul ei mediu realist, la Velâzquez. . . De la Rafael la Velâzquez coboară o serie, în care idealismul descreşte, şi creşte realismul. De la Velâzquez la Goya urcă altă serie, în care realismul devine din ce în ce mai romantic. Cu alte cuvinte, aici vrem să uităm cronologia şi să-i clasificăm pe autori şi operele lor doar după atitudinea lor estetică.

în itinerarul seriei ce merge de la Rafael la Velâzquez vor apare pictorii denumiţi primitivi; succesiv, primitivii din Italia, cei din Ţările de Jos, spaniolii, în cealaltă serie, cea care merge de la Velâzquez la Goya, vom întîlni,mai întîi,alţi maeştri ai artei spaniole: apoi, maeştrii veneţieni; apoi, pe germanici şi pe cei din Ţările de Jos.

CE ÎNSEAMNĂ « PRIMITIV »

înainte de a-i saluta însă pe « primitivii» din muzeu, va trebui să cădem de acord asupra cuvîntului «primitiv». Pe vremea cînd evul mediu era considerat de istoricii culturii o întrerupere radicală, părea posibil ca primii G7 artişti moderni, bunăoară un Niccolo Pisano, un

Cimabue în secolul al XIII-lea, să curme un soi de muţenie seculară, bolborosind un limbaj care, în două secole de eforturi, avea să se apropie de perfecţiune, sub influenţa unui studiu a cărui dragoste pentru natură creştea progresiv şi poate datorită unei anumite răspîndiri a sensibilităţii panteiste franciscane. .. Acest punct de vedere nu este lipsit de adevăr: îi lipseşte doar exactitatea. Mai bine informaţi, trebuie să recunoaştem astăzi că acei iniţiatori erau în acelaşi timp nişte epigoni; că o întreagă tradiţie — bizantină, fără îndoială, dar şi italiană — continua şi se stingea în ei; şi astfel acţiunea ei, care pe de o parte dezvoltă un *progres,* înseamnă în paralel o *decadenţă.*

Progres pe calea realismului, în îmbogăţirea perfecţiunii tehnice, pierdere progresivă a valorii ideale şi a simţului decorativ. . . Acestea vor reveni mai tîrziu, o dată cu Michelangelo, o dată cu Rafael. .. Rafael, da, pentru că reprezintă un început. De-a lungul acestor două secole, idealismul creştin îşi pierduse autenticitatea; în schimb, renăscuse idealismul platonic.

Astfel, seria noastră de primitivi — care, deşi pur sinoptică în intenţie, va coincide acum fără prea multă dificultate cu cronologia — se poate eşalona de la mai mult la mai puţin sau de la mai puţin la mai mult. Schiţează în acelaşi timp o ascensiune şi o cădere. Primitivii italieni au cea mai mare valoare geometrică, spaţială; la spanioli, valoarea expresivă se accentuează treptat pînă la realism. Teoretic, un Fra Angelico se uneşte cu Rafael; un Berruguete se apropie de Velâzquez; un Memling se situează la jumătatea distanţei dintre cei doi.

«BUNAVESTIRE» A LUI FRA ANGELICO

Secţia cea mai săracă a Muzeului Prado, în comparaţie cu celelalte mari pinacoteci din lume, e aceea a primitivilor italieni. Ca atare, prietenul meu se va mulţumi 68

cu un popas în faţa tabloului *Bunavestire,* al lui Fra Angelico. Să prelungească acest popas cît va putea mai mult. Pentru că frumuseţea acestei opere are *două straturi.* în primul apreciem senzaţia de simplitate divină, de ingenuitate, de gingăşie luminoasă, de limpezime dulce, de emoţie umilă, de puritate imaculată. În al doilea, valori şi mai profunde. Acolo unde la un moment dat ne-ar înduioşa farmecul *unei copilării*, acum dobîndim demnitatea datorită unei lecţii supreme de înţelepciune.

Acum începem să înţelegem, de pildă, că, în pictură, *culoarea* poate fi cu totul altceva decît *lumina,* şi că amîndouă, culoarea şi lumina, pol avea valori aproape contradictorii. Fra Angelico nu este un pictor *colorist,* adică un lacom de materie, ci un pictor *luminos*, adică însetat de suflet. Un colorist pictează pentru ca lucrurile să vibreze în beţia clipei; un luminos, pentru a le lăsa liniştite, în ipostaza lor eternă. În Muzeul Luxemburg din Paris, impresioniştii lăsaţi prin testament de Caillebotte [27] se înnegresc şi se deteriorează îngrozitor pe an ce trece: cîtă inalterabilă prospeţime, în schimb, cîtă tinereţe aurie, aceea a *Buneivestiri,* ieri şi astăzi şi-n vecii vecilor !

Astfel gîndeşte cineva urmărind paralel distanţa de la epitetul *luminos* în accepţie homerică la adjectivul *colorist* al fraţilor Goncourt. Şi-l situează pe Fra Angelico, uitînd de arheologiile superficiale, în familia lui Homer; în familia glorioasă a geniilor ilustre — cea mai nobilă în cadrul republicii spiritelor; în familia acelor fericiţi, care nu numai că se străduiesc, aşa cum spunea Goethe despre germani, să meargă de la umbră la lumină, dar care, fără efort, fără cucerire, patrimonial, gratuit, au şi primit acest dar.

---

[27] *Caillebotte*, *Gustave*, pictor francez născut la Paris (1848—1894). A practicat impresionismul şi a lăsat statului prin testament o importantă colecţie de tablouri ale maeştrilor acestei şcoli. Această moştenire a fost întîi refuzată la instigarea membrilor Academiei şi acceptată, nu integral, abia după campania de presă a lui Clemenceau (n. tr.).

Van der Weyden Petrus
Christus, Memling

0 geografie ieftină se arată dispusă să creadă că, tre- cînd de la sud la nord, arta trebuie să treacă de la lumină la neguri. Să rîdem puţintel de geografia ieftină părăsindu-l pe Fra Angelico pentru Roger van der Weyden, şi privindu-l pe acesta, dacă nu atît de luminos, totuşi foarte aurit.. .

Coborîrea de pe Cruce de Van der Weyden apare în faţa ochilor noaştri ca o poartă triumfală, la intrarea în pictura flamandă. Van der Weyden a stat la Roma şi se spune că a fost primul artist flamand al cărui merit fusese recunoscut de italieni. Cu siguranţă că, printre ai săi, el păstrează mai bine decît oricare altul simţul clasic. Operele sale nu-s încă prea departe de sculptură. Par— să ne amintim de Poussin, să ne amintim de Mantegna — întrucîtva basoreliefuri pictate.

în *Coborîrea de pe Cruce*, grupul compact de personaje scoate în evidenţă caracterul statuar; dar acesta se vede mai bine în alte tablouri, pictate monocrom, în tonuri cenuşii, ce se află de asemenea în muzeul nostru.

La alţi contemporani ^de-ai săi, centrul de atracţie estetică este cel opus. în *Tripticul* lui Petrus Christus unde, ca şi în cel al lui Memling, cîştigă deja teren, prin subiectul religios, *caracterul*, « pictura de gen » care se profilează, realismul, prin urmare.

Bosch, Patinir, Brueghel

După fraţii Van Eyck, ceilalţi pictori pe care i-am citat adineauri, Roger van der Weyden, Petrus Christus, Memling, au format, ca să spunem aşa, prima generaţie încă relativ idealistă în arta Ţărilor de Jos.

A doua generaţie devine profană. E cea a lui Hierony- mus Bosch, a lui Brueghel cel Bătrîn. Apropierea de natură ia, la fiecare dintre ei, trei drumuri ce corespund

semnificaţiei estetice a acestor trei nume. Drumul lui Bosch se numeşte umor; drumul lui Brueghel sînt obiceiurile, «genul»; drumul lui Patinir este cultul peisajului.

Iată « drăcoveniile » lui Bosch. Ce fantezie licenţioasă, cîtă neruşinare ! « Groteştii » artei gotice au continuat scălîmbăielile lui în aceste tablouri populate cu migală de tot atîtea forme minerale, vegetale, animale şi mixte cîte şi-a putut închipui delirul ilariant, zbuciumat sau indecent al unui călugăr tific. Dacă acest pictor a învăţat de la gotici, Flaubert, la rîndul său, pentru *Ispitirea Sfîntului Anton*, a învăţat din acest tablou. Să privim *Facerea lumii* de Bosch.

Iată peisajele lui Patinir, în care anumite figuri evanghelice mărunte sînt doar un pretext. Pentru prima oară în istoria artei, marile mase de vegetaţie, palidele ceruri, depărtările încep să sugereze secrete inefabile, dulci, misterioase. Să privim una din *Fugile în Egipt* din muzeu. Dacă întotdeauna umorul are un germene de romantism, peisajul îl are într-o şi mai mare măsură.

De asemenea trebuie să-l conţină neapărat şi costumbrismul. Avînd întotdeauna o admirabilă strălucire, fiind vesel în unele ocazii, profund în altele, primul Jan Brueghel — luminos, şi nu colorist — continuă să fie mai aproape de Fra Angelico decît de Rembrandt. Şi îngăduie să ne batem joc mai departe de renumitele « neguri din nord ». Dar — fie-ne martor *Dansul ţărănesc* — a coborît de la religie la picaresc. Bună trecere pentru ca să reîntîlnim pictura spaniolă.

Pedro Berruguete la altarul din Avila

Din punct de vedere cronologic, Pedro Gonzâles Berruguete, posterior lui Angelico, cu mai puţin de un secol, aproape că nu este un primitiv; din punct de vedere geografic însă, da. El este, de asemena, ultimul şi cel mai însemnat reprezentant al unei tradiţii autohtone din care păstrăm numeroşi anonimi anteriori. Prece- 71 dîndu-l pe Morales, exemplu pentru influenţa flamandă,

şi pe Juan de Juanes, precursorul maeştrilor care, un secol mai tîrziu, vor conduce arta spaniolă spre apogeul ei.

Ce extraordinar document rasial reprezintă în muzeu piesele acelui renumit *Altar din Avila*, pe care însuşi Torquemada a fost nevoit să-l comande. Cît caracter ! Sfîntul Petru Mucenicul, Sfîntul Dominic de Guzmân[28], gloria trufaşă şi scolastică a Sfîntului Toma d'A- quino. Călugări, martiri, minuni, un exorcism, o ardere de cărţi, un autodafe şi toate celelalte. Şi mult aur, mult aur medieval în fundaluri, nimburi, ornamente şi accesorii. Iar în fundalul *Minunilor Sfîntului Toma (TAquino* şi pe cerul *Autodafeului*, argint. Dar deja, pe chipurile mulţimii, în atitudinile şi expresiile ei, cel mai picaresc realism. În *Predica Sfîntului Petru Mucenicul,* ministrantul, pe scăncica amvonului, pare mai degrabă — nu mă îndoiesc — gata să adoarmă decît să mediteze.

Divinul Morales: o Fecioară şi o frunte

Acest Morales, numit *Divinul,* este fiul spiritual al călătoriei pe care a făcut-o Van Eyck în Peninsula noastră. Pare deja un pictor modern. Aurul liturgic a fost înlocuit în tablourile lui prin lumină, dacă nu chiar prin culoare. Ca şi Andrea del Sarto, ca şi unii flamanzi, după cum am văzut, el mai curînd colorează decît pictează. Există un pericol în aceasta, şi anume tendinţa de a cădea în ceea ce se numeşte în mod vulgar « cromatism ». Acest fiu al Extremadurei, despre care aproape că nici n-ai spune că e spaniol, şi care nu o dată se apropie de unele dulci melancolii ale primitivilor portughezi, nu poate fugi de un asemenea risc folosind forţa *caracterului.* Dacă la el gravitatea nu ajunge la demnitatea idealismului, ea nu ajunge nici la sentimentalismul şi intensitatea pasiunii. Morales nu merită să fie numit divin, nici infernal. Ci feminin şi, pînă la un anumit punct, nobil.

---

[28] *Sfîntul Domingo* (Dominic) *de Guzmân* (1170—1221), întemeietorul ordinului dominicanilor (n. tr.).

Probabil că cel mai bun Morales din muzeu se află în sala de la parter, donată de don Pablo Bosch. Dar dacă vizitatorul nu vrea de astă dată să caute atît de departe, atunci să se mulţumească mîngîind cu privirea gingaşa maternitate din *Fecioara cu pruncul*, şi mai ales fruntea nobilă a Fecioarei; frunte care este în acelaşi timp şi frunte şi nimb.

Am spus că Morales nu pare spaniol. Spiritul castilian nu ascunde însă oare un fond germanic neobişnuit? Fruntea Fecioarei lui Morales, ca si cele ale lui da Vinci — alt *germanic !* — constelează calea ce duce la acea aventură romantică şi modernă: descoperirea *vieţii interioare.*

Juan de Juanes: Caricaturi de evrei

Berruguete reprezintă centrul Peninsulei; Morales, occidentul; Juan de Juanes, valencianul, orientul ei. Inspiraţia celui dintîi este autohtonă; cea a Divinului, flamandă. Cea a lui Juanes, italiană. Cea a ultimului era cea mai nobilă; acesta însă, ca personaj, pe numele lui adevărat Vicente Macip, este cel mai vulgar dintre toţi trei.

în cazul lui, da, luminismul cade direct în cromatism. Cromatism pentru cromatism, îl peferăm, aşadar, pe cel satiric.. Şi înainte de *Cenaclul* său, pustiu şi teatral, vom alege — deoarece trebuie să conducem această primă serie a picturii spaniole spre punctul de mijloc unde se află Velâzquez — un exemplu din sena S/în- *tului Ştefan*, bunăoară *Sfîntul Ştefan* în drum spre mucenicie, unde expresiile şi atitudinile evreilor izgoniţi îmi amintesc într-o clipă de necuviincioasă amintire, fără să pot evita lucrul acesta, de caricaturile politice ample, dezinvolte şi viu colorate din unele reviste săptămînale de pe vremea părinţilor şi bunicilor noştri, cum sînt acele litografii din *La Flaca* şi *El Charlatán.* Mi se pare chiar că recunosc aici pe don Práxedes Mateo Sagasta.

Din punct de vedere istoric, Juan de Juanes face parte din acelaşi grup cu Pacheco, profesorul şi socrul 73 lui Velâzquez.

ZURBARAN, MURILLO, RIBERA

ULTIMUL ITINERAR

începem acum ultimul nostru itinerar prin muzeu, între Velâzquez %şi El Greco vom străbate calea de la realism la romantism, drumul ascendent al pasiunii... E tîrziu. Va trebui să sărim peste anumite etape [29]. Poate că din cele trei ore ale proiectului nostru, nu ne rămîn mai mult decît douăzeci sau douăzeci şi cinci de biete minute. Ghidul îi pregătea însă bunului său prieten o surpriză. Îi va cere acum o amînare de jumătate de oră. I-a acceptat-o?

Datoria noastră este să-i salutăm acum pe alţi maeştri ai artei spaniole; apoi, pe maeştrii germani, pe cei veneţieni şi, în cele din urmă, pe cei din Ţările de Jos, din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea. Asta-i datoria şi, în ciuda oboselii, sper, şi desfătarea noastră. Vom întîlni aici toată lumea modernă, izvoarele sensibilităţii noastre — deşi poate că nu aparţin acestor ore novecentiste — , canoanele idealului nostru !

Printre spanioli — sîntem întotdeauna mai atenţi să urmărim categoria estetică decît cronologia pură, dar acum mai preocupaţi de dezvoltarea crescîndă a romantismului — succesiunea va fi următoarea: Zurba- rân, Murillo, Ribera.

---

[29] în original, autorul foloseşte expresia franceză *brûler les étapes* (n. tr.).

ZURBARAN

Acum cîţiva ani, cînd o expoziţie monografică a lui Zurbarân strîngea laolaltă bună parte din opera acestui artist ce era risipită prin mînăstiri şi colecţii, s-au ivit multe surprize. Zurbarân, care este atît de renumit, nu-i bine cunoscut în realitate. De la bun început trebuie spus că în Muzeul Prado e prost reprezentat. Analizînd mai profund coloritul pămîntiu şi iertînd compoziţia nu prea fericită a ultimelor sale două tablouri mai des citate şi uşor de găsit în muzeu, acelea care figurează viziunile extatice ale lui San Pedro Nolasco[30], este greu să descoperim surda opulenţă a tonurilor de alb ce face din acest autor un intens colorist — mai bine revelat, e drept, de alte opere — şi să ghicim demnitatea *compactă* ce prezidează una din structurile sale cele mai grave şi sobre, şi pe care prietenul meu le va putea găsi la Sevilla dacă se duce acolo, sau la Guadalupe, în Extremadura.

CEL MAI BUN ŞI CEL MAI PROST MURILLO

Acum, dimpotrivă, dificultatea constă în a alege, din numeroasele opere, compoziţia preferată. Totuşi, nici Murillo nu este reprezentat integral la Madrid. Reprezentarea lui cea mai bună ar trebui poate s-o căutăm la Paris sau la Dresda. După gustul meu, cel mai bun Murillo este cel care îmbracă scenele picareşti într-o anumită profunzime întunecată, care lasă să transpară un aur subteran, şi se apropie, într-un anumit sens, de Rembrandt. Cel mai prost Murillo este, la extrema opusă, cel care ar vrea să fie luminos, dar rămîne mohorît; cel care aspiră la frumos, dar nu trece dincolo de drăguţ; cel care, pretinzînd că traduce un misticism, trădează o senzualitate vulgară; cel care, încer-

[30] *Nolasque (Saint Pierre)* (1182 sau 1189—1256), născut în Languedoc, fondatorul ordinului Iertării. Sărbătoarea acestui ordin are loc în fiecare an, la 31 ianuarie (n. tr.).

cînd să înalţe Fecioarelor sale un imn, nu face altceva, nu poate să facă altceva, decît să le adreseze vorbe dulci.

Acest Murillo justifică într-o oarecare măsură dispreţul manifestat în ultima vreme faţă de el… Să nu uităm însă niciodată că există un alt Murillo.

Să luăm din Prado drept un exemplu mai apropiat de cea mai bună perioadă a artistului *Sfînta familie cu pasărea (Copii mîncînd pepene* e departe), şi drept cazuri celebre pentru perioada lui proastă *Preacuratele Fecioare*, începînd cu care, în 1941, s-a întors de la Paris — era să spun: de la Saint-Sulpice. Dar este tipic la acest artist îmbinarea în părţi egale a ambelor maniere într-unul şi acelaşi tablou. în acest caz o parte a operei sună ca un proverb savuros şi plebeu, iar cealaltă, ca o romanţă de salon. Să privim această *Viziune a Sfîntului Bernard.*

RIBERA: SFÎNTUL APOSTOL IACOV MARTIRIUL SFÎNTULUI BARTOLOMEU

Ribera era mai mare cu treisprezece ani decît Zurbarân, cu paisprezece ^decît Velâzquez şi cu treizeci şi trei decît Murillo. îl punem însă ultimul în această serie, pentru că este cel mai romantic din cei patru.

Vom asista îndată la triumful romantismului revelat în două manifestări estetice capitale: «descoperirea vieţii interioare», o dată cu maeştrii germani, şi « orgia culorii », o dată cu pictorii din Veneţia. Acest *Spagnoletto,* acest valencian cu sînge napolitan se apropie în acelaşi timp, prin profunzimea patologică a minţii şi prin dezordinea extrem de luxoasă a sensibilităţii, şi de Rin şi de Adriatică.

Să privim un exemplu de profundă tandreţe: între această serie de busturi de apostoli, unde, la fiecare vizită, ni se pare că întîlnim portretul unui scriitor

sau artist contemporan şi prieten de-al nostru, să alegem pe acela botezat *Sfîntul Apostol Iacov.* Ce chip înflăcărat, neliniştit, mistuit de inteligenţă, ce privire febrilă ! Şi culmea, hazardul (hazardul?) i-a dat aerul şi căutătura unui romantic din 1830.

Despre «orgia culorii», cu o forţă şi cu proporţii aproape adriatice, stă mărturie, mai evident decît *Visul lui Iacov*, una din operele preferate ale lui Ribera, tabloul *Martiriul Sfîntului Bartolomeu*, în care, în ciuda subiectului cutremurător, se oferă ochilor darul unui adevărat *festival*, cu lux teatral şi somptuoasă scenografie. Trupul sfîntului se răsuceşte în centru ca o flacără de aur. Călăii să mişcă în jurul lui cu gesturi ample de tragedie nobilă. Trupuri şi veşminte, într-un dinamism foarte nobil, se adună şi se împart în grupuri ce par coregrafice. O armonie de tonuri de purpură şi carmin formează în jurul acelei flăcări aurii un fel de rug însîngerat din care ea va ţîşni. Peste scripetele străbătut de un par, cerul strălucitor de verde se deschide ca o apoteoză a transparenţei... Prietene, asta-i aproape, aproape, un balet rus.

DESPRE COLABORAREA CU TIMPUL

Să spunem tot adevărul. Impresia de romantism pe care ne-o produce astăzi *Spagnoletto* se datorează oarecum şi unor cauze ce nu pot fi atribuite cu certitudine temperamentului lui Ribera. Aceste pînze, prost pictate din punct de vedere tehnic, s-au înnegrit mult. Fenomenul face să sporească treptat, o dată cu misterul, iluzia forţei sale de sugestie. în efectul atît de *Sturm und Drang* al chipului şi al ochilor sfîntului apostol Iacov au intervenit, fără îndoială, doi colaboratori: Ribera şi timpul.

Dar ce importanţă are? Operele de artă trebuie luate, 77
pentru uzul sensibilităţii noastre, aşa cum ne apar

în faţa ochilor, ca şi cum ar fi trăit o viaţă întreagă printre oameni, după momentul de graţie în care s-au văzut trezite de lumină. *Victoriei din Samothrace* îi stă bine cumplita ei mutilare ce-o transformă pentru noi în ceva asemănător cu esenţa unui elan pur. Le stă bine atîtor şi atîtor statui greceşti, despuiate de policromia şi poleiala care le îmbrăcau cîndva — proaste sînt unele restaurări şi repictări erudite, potrivnice purităţii neprihănite a marmurei! Catedralei din Reims îi stă bine grav rănită şi profanată; le stă bme tablourilor lui Ribera, pe jumătate şterse, prost restaurate, întunecate.

încep să bănuiesc că nu am schimba cu o *Cină* a lui Leonardo da Vinci care ar fi nealterabilă celălalt tablou ce prelungeşte în mod sfîşietor, acolo la Milano, cumplita lui agonie.

DOUĂ INDICAŢII

Ghidul îl va învăţa totuşi pe prietenul său două lucruri ce-i vor folosi atît pentru a-i confirma că impresia de romantism la care ne-am referit mai înainte nu-şi are originea doar în efectele falsei înnegriri, cît şi pentru a-l orienta spre acea semnificaţie a momentului din istoria univerală a sensibilităţii, la ale cărei dovezi ne-a condus plimbarea noastră.

Primul lucru profund semnificativ este acela că un anumit tablou din muzeu, astăzi atribuit cu precădere lui Murillo, fusese considerat înainte drept un Ribera şi, mai înainte încă, drept un Veronese. Nu-i nevoie ca vizitatorul grăbit să vadă tabloul; ajunge să cunoască faptul revelator al unei confuzii posibile, indiciu al unei evidente vecinătăţi, între anumite momente ale picturii spaniole, momentul Murillo ca şi momentul El Greco, şi pictura veneţiană. Prin urmare, ne aflăm

acum foarte departe de Velâzquez, într-o regiune de lirism foarte avansat.

Al doilea lucru la care vreau să mă refer este preferința manifestată față de Ribera de cei mai pasionați prieteni pe care i-a numărat barocul într-un ceas imediat înainte de noi. Nu lipsesc cei care spun că, în tablourile acestui emigrat, Spania a aflat un nou ideal de lumină, de respect pentru minunăția formelor fre- mătînde ale naturii, valoarea fiecărei ființe vii…

GERMANUL DÜRER

CELE DOUĂ AVENTURI ROMANTICE

Ne aşteaptă însă o lume nouă. « Formele care zboară » ajung acum la un triumf total. Acest zbor va fi interiorizat şi spiritual, zborul lui *Psiche* sau al fluturelui; sau fastuos şi senzual, zborul culorii risipite în supreme voluptăţi.

Pe prima din aceste aventuri romantice am calificat-o mai înainte ca o descoperire a «vieţii interioare». Cealaltă e aceea a colorismului. Prima corespunde semnificaţiei Reformei protestante; cea de a doua îşi aminteşte de rafinamentele maladive ale Bizanţului. Pentru studiul celei dintîi va fi suficient un singur maestru german în pinacoteca noastră: Albrecht Diirer. Pentru studiul celeilalte va trebui să parcurgem ciclul marilor veneţieni.

« DESCOPERIREA VIEŢII INTERIOARE »

Cînd filozoful nordamerican Josiah Royce a trebuit să explice istoria filozofiei moderne, s-a ivit problema de unde să-şi înceapă relatarea. A optat pentru a-l considera drept iniţiator al filozofiei moderne pe metafizicianul ¡materialist Berkeley, realizatorul a ceea ce Royce numeşte « descoperirea vieţii interioare ».

Astfel, acest continent moral a fost inventat în Irlanda de către un preceptor de colegiu, un om solitar, in

genios şi meditativ... Existenţa lui a fost invocată şi mai înainte, zgomotos, de un călugăr ursuz, profund şi foarte agitat, care s-a numit Luther. Dar dacă Luther a fost Columbul acestei Americi, pe Berkeley l-am putea numi Vespucci, adică cel care s-a folosit de un lucru descoperit şi i-a dat un nume.

Din familia lui Luther şi a lui Berkeley face parte şi Albrecht Dürer. Cel care a realizat *lucrul cel mai grav şi mai îndrăzneţ ce se putea face cu această* « *viaţă interioară*»: a pictat-o.

Fireşte, trebuia s-o picteze folosind chipul expresiv al oamenilor. Şi, uneori, un craniu.

în alte împrejurări, această aventură recurge şi la un titlu numit: « *Melancholia* ».

DOUĂ PORTRETE

Există patru tablouri de Dürer în muzeul din Madrid. Un Adam, o Evă, portretul artistului la douăzeci şi şase de ani şi alt portret despre care se discută dacă-i al lui Hans Imoff, din familia de bancheri Imoff, care au devenit un fel de familie Medici a Nürnber- gului, sau al lui Sterk, un vistiernic de-al lui Bramante.

Să căutăm aceste două ultime opere. Sînt două minunăţii. Autoportretul — una din replicile lui îi plăcea foarte mult lui Goethe — este o operă atît de elegantă şi de rafinată, încît nu putem decît să ne emoţionăm amintindu-ne de o anecdotă care spune că Dürer era fiul unui argintar sărac şi că a trebuit să-şi cîştige mai tîrziu existenţa vînzînd gravuri, uneori chiar de la fereastra casei sale, transformată în prăvălie, de unde vindea şi soţia sa. Dacă tinerii intelectuali spanioli au dorit să aibă în birourile lor o reproducere a *Cavalerului cu mîna la piept*, de Theotocopuli, tinerii comisionari germani răspîndiţi în lume n-ar trebui să renunţe de-a avea în odăile lor de pensiune modestă

— *la o jignire secretă, o răzbunare secretă* — simbolul autoportretului de tinereţe al lui Albrecht Dürer.

Capul presupusului Hans Imoff este de asemenea capul unui gînditor. Trebuie să fi fost un om bogat şi comod. 0 nostalgie nesfîrşită îi scaldă însă chipul trezind în cel care-l priveşte un interes melancolic şi dorinţa de a conversa cu el sau poate de a-l consola oarecum. Dar ce poziţie primejdioasă pentru artă ! Atîta psihologie o poate ucide. Poate ucide ce este mai sănătos, şi mai liniştit în ea, lichidînd latura ei necesar socială.

Un om cu o sănătate perfectă nu-şi dă seama că are stomac, inimă sau plămîni. Un om cu o desăvîrşită sănătate morală nu-şi va da seama că poate avea o viaţă independentă de trup. Nici o personalitate retrasă, independentă de societate. « A trăi înseamnă a fi profund singur ! » striga Hebbel (un alt bolnav de « viaţă interioară »)… Eu am să-ţi împărtăşesc bucuros, prietene, cu totul altă învăţătură: « A trăi înseamnă a fi profund legat de alţii!» (Profund, nu superficial).

Care-i însă scopul pedanteriei de a-l avertiza pe Dürer de primejdiile sale? Să admirăm şi să ne păstrăm morala pentru o ocazie mai bună, sugerînd acum, doar în treacăt, că este păcat ca un bun Cranach şi vreun Holbein absolut autentic să nu completeze reprezentarea picturii germane în Muzeul Prado.

VENEŢIENI!

INTRODUCERE ÎN PICTURA VENEŢIANĂ

Oh, Veneţia ! Cum să se apere cineva de tine ! Nici de tine, nici de ceea ce tu, preafericito, ai zămislit... Ajunge într-o bună zi călătorul la tine; poate că, neîncrezător, a vrut să se înarmeze mai întîi ca să evite aprecieri prea rutiniere şi îngăduitoare, născute prea mult dintr-un farmec convenţional şi mediocru. Se prea poate să fi spus: « Ar fi mai bine să ne păstrăm entuziasmul pur pentru un oraş ca Florenţa sau pentru unul dintre aceste mici oraşe din Italia de nord, cu o frumuseţe mai ascunsă şi mai rafinată. Veneţia deţine calitate de *operă,* pe care vulgul comod o ia atît de uşor drept o categorie estetică... » Inutilă precauţie, firavă platoşă pentru sensibilitate ! Ajunge, zic, cusurgiul la Veneţia; şi într-o jumătate de oră Veneţia l-a cucerit; l-a cucerit pentru tot restul vieţii, aneste- znndu-i în acelaşi timp şi simţul critic şi morala. Aşa cum există unele femei, există şi unele oraşe.

Acelaşi lucru se întîmplă şi cu pictura Veneţiei, cel mai somptuos, mai vesel şi mai triumfal produs artistic pe care l-a dat vreodată la iveală spiritul uman. Şi, de asemenea, otrava cea mai puternică. Otrava despre care vorbesc se numeşte « culoare »… Lumina este lumină , dar culoarea conţine întotdeauna un mister.

Iată, apoteoză a unor vremuri de nobleţe şi de senzualitate, dezvoltarea celor trei generaţii veneţiene. Ceea ce pentru tot cortegiul ei de semnificaţii reprezintă întocmai subtila elaborare şi distilare a acelei otrăvi. Şcoala începe cu pictorii *luminoşi,* fideli legii pure a

luminii, ca Bellini sau Giorgione. La Tiţian, lumina şi culoarea cîntă în acelaşi timp victoria, într-un echilibru suveran şi nupţial. Ajungem la Veronese şi la Tintoretto; şi atunci lumina a încetat să mai existe. Culoarea domneşte singură: e ca şi cum am spune că se îmbată. Cînd spiritul clasic ajunge să remarce aceasta, răul s-a şi produs.

El Greco va da imediat naştere în Spania acestui romantism; şi după un secol, în Italia, Tiepolo; adică barocii.

Am spus: răul. Trebuie să adaug că este *un rău divin.* Să ne bucurăm de el, prietene, de vreme ce Muzeul Prado este atît de bogat în pictură veneţiană.

BELLINI. PALMA CEL BĂTRÎN

Problema paternităţii tablourilor lui Giorgione din muzeu este prea complexă pentru a discuta despre ea acum [31]. Să facem abstracţie de acest pictor şi eliberator al spiritului; cu destul regret din partea noastră. Momentul precolorist al picturii veneţiene este *Fecioara cu Pruncul Isus*, de Giovanni Bellini, şi *chinarea păstorilor*, de Palma cel Bătrîn.

Mai trebuie să spunem, amintindu-ne dmtr-o dată — şi *cum grano salis* [32] — de limitele criteriului localist, că Giorgione nu era un veneţian get-beget. Bineînţeles, concepţia şcolii se poate extinde. Dar, extinzînd prea mult această concepţie, unii critici au ajuns la incongruenţe ca aceea de a-l include într-însa şi pe Mantegna... Să ne amintim de Octavio de Romeu: «Mantegna aparţine şcolii veneţiene », se afirma în faţa lui.

---

[31] Afirm asta; în fond însă, în ceea ce mă priveşte, nu m-am îndoit niciodată de afirmarea acestei autenticităţi. Nici de înrudirea dintre tablourile *Fecioara cu Sfîntul Anton şi Sfîntul Roch*, şi *Madona din Castelfranco* şi chiar cu *Concertul cîmpenesc*, de la Luvru (n. a.).

[32] Cu puţin spirit Pliniu cel Bătrîn, *Natur. hist.* XXIII, 8 (n.tr.).

« într-adevăr — a răspuns el — este cumnatul ei… » S-a căsătorit, după cum se ştie, cu una din surorile lui Giovanni şi a lui Gentile Bellini... Evident că, după toate acestea, cel mai bun lucru va fi să facem abstracţie de noţiunea de *şcoală.*

Dacă cea veneţiană ar fi continuat să respecte cu stricteţe forma clară, ca la Bellini, Michelangelo n-ar fi trebuit să se lamenteze din cauza ei: « Măcar de-ar fi avut oamenii ăştia zilnic marmurile antice în faţa ochilor ca şi noi!»

Ceea ce într-adevăr au avut în faţa ochilor au fost mozaicurile bizantine. Renaşterea este deja atît de înaintată, încît aceşti laici senzuali nu vor să-şi amintească de elementul liturgic. La rigoare însă, funda- lurile de aur, respinse şi înlocuite cu surîsuri şi peisaje bine rînduite, reapar sub altă formă. Reapar în tonalitatea aurie ce impregnează tablourile şi le transmite o poezie plină de căldură. Reapar, de pildă, în primul ameste de galbenuri, cu care Tiţian va începe să picteze fiecare din operele sale, şi care apoi străluceşte datorită transparenţei în cea de a doua decorare policromă, scăldînd blondele trupuri goale ale femeilor sale în acea miraculoasă lumină interioară de *lampă aprinsă.*

Acest «aur subteran», ce transformă fiecare tablou *într-un fel de ecran translucid*, nu s-a aprins încă în tablourile lui Bellini; la Palma cel Bătrîn însă, da. De aceea, *închinarea păstorilor* este un tablou atît de întunecat şi în acelaşi timp atît de luminos.

TIŢIAN

Ca şi la Rafael, ca şi la Velâzquez, o culme. « Răul divin » nu este totuşi altceva decît febră. Mai curînd o beţie lucidă şi veselă.

Mi-e totuna dacă subiectul lui Tiţian e grav sau vesel. Mi-e totuna dacă îl îngroapă pe Cristos într-o opulen- 85 tă simfonie de culori, ca şi cum ar închina o *Ofrandă*

zeiței dragostei, zîmbind unei puzderii aurite de trupuri de copii, îmbulzindu-se, minuscule individualități asemeni boabelor dintr-un ciorchine de strugure. Mi-e totuna dacă dezgolește spatele de piersică al fiicei sale Lavinia, înveșmîntată precum *Salomeea*, sau dacă își priveşte în oglinda unui *Autoportret* ochii orgolioși ori melancolia bărbii sale de nonagenar, ce apare ascuțită pe îmbrăcămintea-i neagră. Nu vorbesc de anecdote cînd mă refer la veselia lui Tițian. Veselia lui, ca şi la Shakespeare, este rodul vitalității şi poate lua aceleaşi numeroase direcții ca şi vitalitatea.

Veselia de a se apropia de supraom e interpretată nietzschean. Niciodată apariția supraomului nu mi s-a părut atît de apropiată ca în momentul cînd am putut spera că se va naşte din aripile făcute pentru viață cu miere şi trandafiri, şi lapte şi chihlimbar, şi moliciuni şi culori, şi fruct şi floare, din aceste *Venus* de două ori dezmierdate de atingerea suavă a catifelei şi de nobleța muzicii, sau din această *Danae* aurie, primitoare sub ploaia de aur.

Marea descoperire umană a Veneției, înfăptuită în special de opera lui Tițian, constă în identificarea plăcerii cu demnitatea. Dacă aceasta s-ar fi realizat în lumea ideilor, ce pîine hrănitoare, — ce sfîntă « *Soma* » — pentru hrana şi cuminecătura oamenilor! Aceasta s-a petrecut însă doar în lumea senzațiilor; şi, în loc de pîine, a apărut o otravă.

Idealismul platonic începe să se descompună astfel prin acțiunea culorii, aşa cum înainte, la primitivi, idealismul creştin se descompusese din cauza reîntoarcerii la Natură.

VERONESE

Şi iată că în Veneția lumina s-a stins. Culoarea, *părăsită de ea acum,* continuă să aibă la Veronese accente de veselie. La Tintoretto, la fel de bogată, ba chiar şi mai bogată, culoarea va deveni tragică.

Să privim una din vastele compoziţii ale lui Veronese (înrudite cu cele două denumite « simfonia a şaptea »: *Nunta din Cana,* de la Luvru, şi *Cina din casa lui Levi,* de la Academia din Veneţia). Să privim pe *Isus printre cărturari;* cerul acestui tablou de la Prado devine în mod straniu verde şi pare un smarald uriaş. Să-l privim în altă operă mai izolată, dar nu cu mult mai puţin bogată: *Tinereţea între viciu şi virtute*. Dacă celălalt tablou ne aminteşte de un smarald pur, acesta ne aminteşte de o prună frumoasă.

TINTORETTO

Şi ajungem Ia geniul trist al Veneţiei. Cît de departe de Correggio ! Correggio seamănă cu luna mai; Tintoretto, cu luna august. Pe Tintoretto l-a înăbuşit cultul excesiv al culorii. A vrut să reacţioneze. A în- tcercat să deseneze din nou. A vrut să aibă « coloritul lui Tiţian» şi «desenul lui Michelangelo». Aceste cuvinte aveau să figureze într-o bună zi ca deviză pe pereţii atelierului său. Am spus că era prea tîrziu.

Portretul este lucrul cel mai tragic pe care îl poate picta un colorist. Galeria de portrete a lui Tintoretto reprezintă una din comorile lumii. Să salutăm două tablouri: *Portretul unui senator veneţian* şi *Portretul unui tînăr.* Vom avea oare timp să vedem, în afară de *Purificarea prăzii de către fecioarele midianite,* atît de apropiată într-un anumit sens de El Greco, măruntele ornamentaţii biblice, cu aspect de bijuterie şi de putregai? Oricum, vom arunca totuşi o privire spre femeia căzută care se află în colţul din stînga jos din *Bătălia dintre mauri şi creştini.* Ca şi Magdalena lui Correggio, această femeie conţine un simbol viu. Barocul e cel care triumfă aici, anihilîndu-se. Este altă soră a Sfintei Tereza a lui Bernini.

Cînd această femeie se ridică din căderea ei în luptă, cădere ce aduce cu sine un soi de siluire desfrînată, ea ne apare lipsită de vigoare, deformată, excesiv de matură.

Ce distanţă de la Fra Angelico la Rafael! Fecioara a devenit din fetiţă, nubilă ! Şi de la Rafael la Tiţian ? Femeia nubilă a devenit amantă. Iat-o cum se maturizează treptat, de la Tiţian la Rubens; amanta s-a transformat în mamă şi deseori mama s-a plictisit deopotrivă şi de lăcomie, şi de trîndăvie.

în jurul formei feminine, toate celelalte forme din lume, la fel. Se pare că otrava colorismului îngraşă înainte de a ucide. Există în Muzeul Prado două pînze paralele pe care nu trebuie să le uite un vizitator ca al nostru, deoarece au pentru el o valoare didactică de neînlocuit. Ca o adevărată «lecţie a lucrurilor», un *Adam şi Eva*, de Tiţian, şi de cealaltă parte, replica lui, de Rubens. Replica lui în zona interioară. în zona intimă; ce operă total deosebită, ce estetică total deosebită, ce ideal de viaţă total deosebit!

De la o operă la cealaltă, trupul a obosit mult, demnitatea a scăzut mult, culoarea s-a alterat mult... Şi *a apărut*, printre copaci, un *papagal...*

RUBENS ŞI DISCIPOLII SĂI

DIN VENEŢIA ÎN FLANDRA

Asta înseamnă, prietene, că ne apropiem de sfîrşit. Culoarea *a mîncat lumina* şi orice urmă de clasicism se va altera.

Comparînd Evele paralele, aflăm ce a însemnat scurgerea unui secol, cu mutaţia sa caracteristică pentru valorile sensibilităţii. De asemenea, aflăm distanţa ce separă Veneţia de Flandra.

Priveşte de mai multe ori aceste tablouri şi observă cum s-a descompus totul. Dacă puritatea luminii s-a tulburat trecînd într-un colorit rubicond şi agreabil, liniile care erau nişte curbe foarte line sfîrşesc prin a slăbi şi a se răsuci în caligrafia tipic barocă. Ca şi culoarea şi linia, trupurile par a fi obosit de plăcere, căzînd de la corpolenţa eroică pînă la obezitatea burgheză. Paradisul înconjurător este acum prea opulent şi vicios. Abandonîndu-se cu trîndăvie mîngîierilor naturii, luminismul e pe punctul de a abdica.

UN MARE RUBENS

Rubens, ce om fastuos ! Genialitate impură şi puternică, el nu se mulţumeşte, ca toţi barocii, ca toţi romanticii, să conducă pictura spre muzică. O transformă în teatru.

Fromentin spunea ca Rubens e un *liric,* cel mai liric dintre pictori. «Rapiditatea sa imaginativă, intensitatea stilului, ritmul sonor şi progresiv, realizarea cadenţei, traiectoria sa, ca să mă exprim astfel, *verticală,* numiţi toate acestea lirism şi nu veţi fi departe de adevăr...» *Da, liric; dar* de asemenea *scenic.*

«Există în literatură — spune în continuare Fromentin — un procedeu mai eroic decît toate celelalte, pe care am convenit să-l numim *odă.* După cum ştiţi, ea este cea mai sprintenă, cea mai strălucitoare dintre variatele forme ale limbajului metric. Niciodată nu atinge nici prea multă amplitudine, nici prea mult elan în mişcarea ascensională a strofelor sale, nici prea multă lumină în apogeul ei. Ei bine: vă pot cita o pictură de-a lui Rubens, condusă, ritmată, luminată ca cele mai trufaşe fragmente scrise în formă pindarică». 0 odă, cu siguranţă, dar şi o tragedie şi, oarecum, o comedie a magiei... Pmdar, fără îndoială; dar, în plus, Shakespeare.

Iată o compoziţie de mari dimensiuni a maestrului din Anvers. *închinarea regilor,* operă foarte spectaculoasă, profund înflăcărată, somptuoasă, triumfală. Fanfaronadă şi apoteoză. Tabloul aparţinuse Primăriei din Anvers. Apoi a trecut în proprietatea coroanei spaniole, şi aici l-a găsit Rubens cînd a venit în calitate de ambasador. Cînd l-a revăzut, nu a fost de loc mulţumit. Atunci tabloul era de dimensiuni mai mici. Se termina în partea de sus, la nivelul egretei pe care o poartă cu ostentaţie regele negru, iar în dreapta, imediat după spatele hamalului încovoiat care duce sipetul. Rubens a adăugat, sus, coloane, copaci, cer, nori, îngeri, flăcări şi fumăraie; în partea dreaptă, cai, cămile, bogăţii, nuduri, şi propriul său portret. Oda, se afla deja acolo. S-a adăugat scenografia.

CELE TREI GRAŢII

Există un moment, în activitatea pictorului, cînd culoarea pare să se reîntoarcă la lumină. S-ar putea ca *Cele trei Graţii* să fie cel mai important Rubens din

muzeu. De1à bun început, este cel mai italian şi mai curat tablou al lui. Pentru cine ştie să vadă sau să ghicească, este de asemenea, din punct de vedere psihologic, cel mai complicat.

După moartea pictorului, acest tablou a rămas proprietatea soţiei sale, Hélène Fourment, care îl ascundea cu grijă în odaia ei şi care a fost cu greu convinsă să-l vîndă. Deşi pe această pînză nudul ei era copiat de mai multe ori în toată splendoarea lui, Rubens oferise lumii această revelaţie de atîtea ori şi atît de liber, încît faptul de a-l mai fi arătat încă o dată nu pare să reprezinte un atentat tardiv la pudoare... Ah ! dar ceea ce o tulbura pe Hélène nu era probabil pudoarea, ci un soi de gelozie sumbră. Pentru că cele trei Graţii ale grupului uluitor erau ea şi, *în acelaşi timp*, *nu erau ea.* Erau blonda Hélène Fourment, cea de a doua soţie a artistului, căsătorită la şaisprezece ani cu Rubens, care avea cincizeci şi şase, şi erau în acelaşi timp Isabel Brandt, prima lui soţie, o brunetă aproape italiancă, visul şi prietena sa din tinereţe. Şi cele două frumuseţi, nu numai că se uneau, ci şi, în mod misterios, în fiecare înfăţişare se contopeau şi se completau. Din cele două, poate din altele, dulcea generozitate senzuală a artistului care avea să moară crease un singur tip, un singur ideal, o singură iubire — « eternul său feminin » — adorat timp de aproape jumătate de secol de carieră fericită.

Hélène Fourment a consimţit, în cele din urmă, să vîndă tabloul reprezentanţilor trimişi de regele Spaniei, cu condiţia să nu fie arătat publicului şi nici să nu fie scos din izolarea colecţiei regale. Din fericire pentru noi, o dată cu trecerea secolelor, această condiţie a devenit inutilă.

DOI TENIERS

înainte de a-i saluta pe discipolii imediaţi ai lui Rubens, pe Van Dyck şi pe Jordaens, amîndoi atît de direct legaţi de arta modernă, chiar şi în formele lor cele

mai superficiale şi aparente, să ne grăbim să evităm o uitare freudiană — adică, o uitare ce poate ascunde o anumită aversiune — şi să-i acordăm cîteva minute lui Teniers, care formează, împreună cu Rubens, o pereche contrastantă între pasiune şi caracter, pînă la un anumit punct analogă perechii Greco-Goya, în preajma căreia se află din punct de vedere estetic.

Să renunţăm astăzi la ceea ce-l caracterizează mai bine pe Teniers, pictor de caracter, şi care ne-ar îndemna la un studiu special despre el, în tovărăşia atîtor *petis maîtres* din Ţările de Jos (ce atrăgătoare temă pentru unele explicaţii între prieten şi ghidul său e estetica şi istoria «naturii moarte», temă pe care spaniolii o numesc *bodegón!),* şi să alegem din punct de vedere pedagogic două exemple: unul, ce stă faţă în faţă cu trecutul; altul, cu viitorul.

în *Galeria de tablouri a Arhiducelui* există un fel de epilog indiferent al Renaşterii. Cît de departe sîntem acum de Mantegna ! Ceea ce a fost pasiune, creaţie năvalnică, a ajuns la un alexandrinism obosit. Umanismul s-a redus, pur şi simplu, la colecţionism.

Gustarea ţăranilor anunţă, în schimb, noul univers. Deşi peisajul din acest tablou nu este probabil executat de Teniers, conţine totuşi sugestii atît de bogate ! Ce păcat că n-avem timp să-l asociem cu profundele ansambluri vegetale ale lui Van Artois, cu evoluţia *bodegón*-ului, cu pictura animalieră şi cu cea florală!

Am întîlnit semnele unei bogăţii atît de mari încă la primitivii din aceste ţinuturi, la Bosch, Brueghel, Patinir. Am mai putea spune însă, prietene, că în mare parte ele au fost aduse de mai departe, aduse de descoperirile geografice ale Americii orientale. Aduse — cum să spun? — de acel flecar, pe numele său Tiţian — clasic încă, şi care îl introducea pe ascuns pe Rubens în Paradis. într-adevăr, influenţa acelui *dincolo* geografic asupra sensibilităţii europene a dat naştere, în mare parte, romantismului; şi aceste tablouri ne situează în pragul unui romantism pur… E rîndul lui Rousseau şi al lui Bernardin de Saint- Pierre.

ULTIMII PAŞI

MODERNITATEA

Ca toate celelalte vizite asemănătoare, aceasta se va termina cu abrevieri.

Scara noastră ascendentă de la realism la romantism, de la Velâzquez la El Greco şi Goya, ajunge la culmi. Ne-am întîlnit adineauri cu umbrele lui Rousseau şi Bernardin de Saint-Pierre care dădeau tîrcoale tablourilor. Dincolo, mai aproape de muzică sau de poezie, se află doar Delacroix şi impresioniştii, adică secolul al XlX-lea. Cu ei însă ieşim din cadrul strict al unei pinacoteci de artă veche. La Luvru se găsesc astăzi tablourile lui Delacroix şi chiar cele ale lui Manet. La Prado (vrem să uităm conţinutul a ceea ce se numeşte donaţia *Errazu),* nimic asemănător. Cu siguranţă că, de, fapt Prado are dreptate.

Pentru a încheia ciclul « artei vechi», prietenul şi ghidul trebuie să evoce trei nume de artişti care sînt reprezentaţi în Muzeul din Madrid. împreună cu El Greco şi Goya, împreună cu Watteau, pe care ghidul şi prietenul său l-au salutat înainte — pentru motivul topografic amintit —, Van Dyck, Jordaens şi Rembrandt reprezintă cele mai semnificative simptome ale « modernităţii» — în sensul a ceea ce a fost « modernitatea» timp de un secol, şi care astăzi (secolul al XX-lea, anul 1923 *) încetează, în sfîrşit, de-a mai fi.

[1] Data primei ediţii spaniole a prezentei cărţi (n. a.).

VAN DYCK

Van Dyck reprezintă eleganţa. Toată lumea o ştie, toată lumea o spune; totuşi nu cred să nu se fi studiat suficient eleganţa ca o categorie estetică proprie, independentă, distinctă — şi *chiar opusă* — de categoria de frumos. Baudelaire n-a făcut altceva decît să înceapă un univers de reflecţii ce ar putea fi mult dezvoltat.

Aceste reflecţii, prietene, îl ispitesc acum foarte tare pe ghid — alte ispite ! De teamă să nu cadă pradă acestora, nici măcar nu vrea să le insinueze pe celelalte, şi dă îndurerat ascultare, aducîndu-i în acelaşi timp un omagiu, imperativului de abreviere. (Se va revanşa el într-o bună zi.)

Ajunge să consemnăm acum că influenţa şi forţa acestei noi categorii estetice inundă lumea modernă; că întîl- nim un început al existenţei sale — început barbar şi de conflict încă — în acel portret juvenil al lui Diirer, mai înainte prezentat, şi în care eleganţa nu este, pentru moment, decît o dorinţă. Dar că străvezia ei dimineaţă fericită, la Van Dyck, numai la Van Dyck se întîl- neşte.

Se întîlneşte, bunăoară, în delicatul joc pictural de alb şi negru dintre contele de Bristol şi artist, pentru a nu cita portretul contelui de Berg sau cel al contesei de Oxford.

^

Mi-ar plăcea să reproduc acum o anumită formulă, cîndva folosită, pentru caracterizarea acestui artist: «Fiecare artist să primească plata gloriei sale: Van Dyck merită, pe lîngă aceasta, un *supliment...* » Dar n-o fac, pentru că atunci criticul de la hebdomadar m-a cenzurat, spunînd că formula e foarte proastă si nu se înţelege.

JORDAENS

De Jordaens, un singur tablou, cel mai mic, care nu-i un tablou în sensul clasic al cuvîntului. Tocmai de aceea îl menţionăm.

0 privire asupra celor *Trei muzicanţi,* atît de viu schiţaţi.

De ce acest tablou? Pentru că modernitatea lui Jordaens se revelă aici în cea mai *neobrăzată* tehnică din cîte cunoaşte vreo operă din muzeu, inclusiv cele ale lui Goya. Acesta e tabloul din Prado care *merită* cel mai puţin să stea în Prado.

E singura operă din cele prezente aici care, amestecată printre cele expuse în oricare din expoziţiile oficiale ce au avut loc în ultimii ani în orice capitală europeană sau americană, n-ar distona.

S-o spunem spre cinstea lui, s-o spunem spre ruşinea lui.

POARTA
POARTA. ŞI CEASUL

Am spus trei ore ? Am mai cerut după aceea o amînare de o jumătate de oră? Bine; să considerăm că am folosit patru ore.

Ce plăcut e să dormi în dimineţile de aprilie. Ce plăcut să prînzeşti la amiază. Un prînz bine meritat însă e mult mai gustos. În însăşi pofta de mîncare se află întotdeauna o răsplată.

Şi adevărata răsplată e *cealaltă poftă,* cea spirituală. Cel mai bun rezultat al unei vizite de trei ore în Mu- 95 zeul Prado *este cu siguranţă nevoia de a te întoarce.*

AVERTISMENTE PENTRU VIZITATORUL EXPOZIŢIILOR DE PICTURĂ[9]

Pentru după-amiaza ce *urmează celor trei ore în Muzeul Prado*

I

N-am să uit niciodată încurcăturile pe care le-am avut în Parisul ocupat, în toamna lui 1942, cînd, în ziua sosirii mele, prietenul meu Pablo Mané, excelentul sculptor uruguaian, şi Nena, soţia lui, m-au lăsat în metro şi au coborît la o staţie apropiată de casa lor pentru a se duce la culcare, spunîndu-mi doar atît: « — Trebuie să cobori la staţia următoare... » Cînd am plecat din staţie, bezna desăvîrşită a unei nopţi fără lună şi cu toate luminile stinse m-a surprins. Piaţa Ternes, în toată vastitatea ei, oferea dezorientării mele şapte sau opt bulevarde ce mi se păreau toate la fel. Nici o tăbliţă vizibilă, nici un magazin deschis, nici un poliţist căruia să-i cer o explicaţie. Cîţiva trecători solitari şi duşmănoşi traversau marile spaţii pustii, strecurîndu-se înfricoşaţi, cu nişte lanterne oarbe, ce sporeau, prin iuţeala vigilentă cu care se mişcau, densitatea întunericului mişcător...

Obişnuiesc să asociez anumite mustrări de conştiinţă cu evocarea acestui moment de spaimă. Obişnuiesc să-mi spun că abandonarea mea la ora aceea se poate compara cu situaţia cuiva pe care l-aş fi părăsit fără să mai stau pe gînduri, după ce i-am dat un sfat şi o anumită îndrumare pentru a străbate în trei ore Muzeul Prado; ca şi cum, după ce l-am însoţit dimineaţa prin muzeu, nu l-aş mai însoţi şi după-amiază prin expoziţii şi galerii, poate şi prin atelierele pictorilor, dornici să-i arate fiecare propriile opere, cu scopul, mai mult sau mai puţin vădit, de-a obţine, dacă nu

o vînzare avantajoasă, măcar o părere aprobatoare. Poate că cel abandonat în felul acesta nu se poate împiedica să nu gîndească că eu, care l-am ajutat cînd a fost vorba de lucruri simple, lipsesc tocmai cînd situaţia se complică. în timpul dimineţii, novicele s-ar fi putut descurca şi fără mine, deoarece la muzeu mergem ca să admirăm. Acum, în schimb, cînd doar admiraţia poate fi fortuită; acum, cînt există atîtea riscuri de a greşi; acum, cînd mii de elemente de echivoc, de dezordine şi de confuzie intră în joc; acum, cînd trebuie să înfruntăm o producţie artistică negarantată de păreri cu autoritate, neconsacrată prin locuri comune, iată-mă departe, lăsîndu-l pe novice orfan de orice sfat sau doctrină... De aici şi o critică pe care nu trebuie s-o aud ca s-o aprob. în sinea mea îmi reproşez că după un sfert de veac de la scrierea acestei cărţi care foloseşte la vizitarea Muzeului Prado, am lăsat-o fără tovărăşia paralelă a alteia ce ar folosi la vizitarea expoziţiilor de pictură şi a atelierelor celor mai susceptibili artişti.

Cu siguranţă că există deja multe texte — unele valoroase — care conţin regulile ce pot guverna în artă nu numai viziunea şi mîna, ci şi critica şi gustul.
A fost o vreme cînd aceste texte dispuneau de anumite precepte, care, atît conformiste, cît şi neconformiste, tarifau şi aprobau diagnosticul... Datorită laturii lor dogmatice, minuţioase şi arbitrare, aceste precepte s-au discreditat... Cine le-ar mai accepta astăzi pe cele mai elevate dintre ele? Ce operă ar consimţi să se înarmeze cu precepte ca cele din *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci, sau ca cele rimate în octavele regale ce aparţin poemului lui Cespedes? Într-o după-amiază, zilele trecute, academicianul Chicharro îmi spunea că pictorul care s-ar apuca să urmeze întocmai preceptele din tratat ar fi tot atît de cunoscător ca şi bucătăreasa care ar găti mîncăru- rile exact după reţelele catehismelor gastronomice, şi nu mă refer acum la Paul Reboux, care poate că n-a fost decît un individ foarte banal, ci chiar la Brillat-Savarin în persoană.

Dar ar trebui, poate, să facem ceva care, cu cît va fi mai umil, cu atît va fi mai necesar. Şi cu cît mai necesar, cu atît mai eficace.

II

Cugetările **lui Dominique Ingres despre practica artei reprezintă altceva decît vechile precepte. Sînt mult mai instructive. Simţim că provin dintr-o experienţă personală şi, acolo unde se manifestă idealismul său — ceea ce se întîmplă frecvent — el prezintă un caracter mai curînd etic decît estetic, după cum se revelă, în mod caracteristic, în renumita frază a maestrului : « Desenul este probitatea artei...» Maestrul are acum, la rîndul său, un alt maestru. L-a ales o dată pentru totdeauna pe Rafael. După părerea lui, în afara lui Rafael, nu există salvare. Aici, «canonul», ca şi în cazul statuii Doriforului \ este un om. E foarte interesant pentru noi să atragem atenţia asupra coincidenţei dintre această pasiune a unui artist ca Ingres, academician cu perucă şi lavalieră triplă ieşind din redingotă şi de sub favoriţi, şi un artist contemporan cu noi, revoluţionar şi aproape gol, ca ciudatul, turbulentul şi gălăgiosul Salvador Dali.**

Mai degrabă cei din generaţia mea ar fi expus această preferinţă printre contemporani. Acum cîţiva ani, criticul Jean Cassou publica la Paris un soi de interviuri imaginare. Jocul său consta în a simula nişte vizite ca de reporter la figurile ilustre ale trecutului, aşa cum ziariştii obişnuiesc să ia interviuri contemporanilor. S-a presupus că una din aceste vizite a fost făcută lui Jean-Auguste-Dominique Ingres. De la început, vizitatorul nota: «Primul lucru care mi-a atras atenţia cînd am intrat în atelierul lui Ingres este că semăna foarte mult cu Eugenio d'Ors...» Mi-ar face mare plăcere această asemănare dacă ea s-ar manifesta şi în ce

[1] Statuie celebră a sculptorului Policlet din Argos, secolul V î.e.n. (n.tr.).

priveşte unele din calităţile strălucite ale marelui pictor. îndoindu-mă însă de aceasta, mă mulţumesc să fiu de acord cu cîteva din părerile sale. Cea referitoare la superioritatea lui Rafael se numără printre acestea; şi am constatat deja că în momentul de faţă nu reprezint o excepţie originală în această privinţă.

De asemenea, împărtăşesc credinţa maestrului în ce priveşte importanţa deosebit de mare pe care o are desenul în pictură. Ingres a fost acela care a spus: «Am să înfiinţez o academie de desen. Şi pe poartă voi pune următoarea plăcuţă: *Academie de pictură*».

0 aderare atît de completă nu mă împiedică, totuşi, să recunosc că, în *Cugetările* lui Ingres, maximele referitoare la problemele de culoare şi colorit nu ating aceeaşi valoare ca precizie şi eficacitate precum cele ce informează despre desen şi articulaţiile sale în reprezentarea formei. Şi că cele mai bune dintre primele sînt cele care pot fi considerate ca un ansamblu de precepte în arta de a desena în culori. Una dintre aceste maxime, bunăoară, mi s-a părut întotdeauna suverană, şi ea trebuie să figureze printre primele în educaţia ipoteticului nostru prieten, pe care îl bănuiesc, după ce a străbătut în trei ore Muzeul Prado, în primejdia de a se pregăti să viziteze, în aceeaşi zi, galerii şi ateliere de pictori. Ce trebuie să gîndim despre acele tablouri în care conturul obiectelor apare ca subliniat de o linie, mai mult sau mai puţin groasă, avînd funcţia de a corecta incertitudinea hotarului ce desparte tenta unui obiect de cealaltă tentă ce-i foloseşte drept fond? « Tenta nu trebuie — răspunde Ingres — să fie pusă alături de linie, ci sub linie.» Adică formînd cu ea o unitate optimă. E ceea ce se numeşte, cînd se ajunge la virtuozitate, «pictură în pastă plină». Şi măreţia pictorilor spanioli a constat tocmai în progresul realizat în folosirea acestei tehnici. Şi înainte de spanioli, portughezii; Ñuño Gonzálvez, autorul tabloului *Polip- ticul Sfîntului Vicenţiu*, aflat astăzi la Museo das Ja- nelas Verdes [33] din Lisabona, îl precede cu două secole pe Velâzquez.

[33] Muzeul cu Ferestre Verzi (port.).

III

în problema culorii în pictură, trebuie să plecăm de la următorul considerent: lumina este un personaj care se întîlneşte totdeauna cînd se vorbeşte o limbă străină. Lumina poate vorbi doar prin intermediul culorii. Culoarea o traduce mai mult sau mai puţin fidel, întotdeauna cu un coeficient mai mare sau mai mic de echivoc.

într-o zi, mă aflam în castelul din Rue, cantonul Friburg, în Elveţia, la prietenii stăpînilor din Stoutz, nişte castelani desăvîrşiţi. Au fost invitate la dineu mai multe persoane, printre care pictorul Bosshard, compatriotul lor, şi una din primele figuri ale artei pe care am numit-o «dintre cele două războaie». Bosshard tocmai se înapoiase de la Marsilia, unde pictase un sezon întreg. Şi venea cuprins de dispoziţia de-a vorbi mult şi cu entuziasm despre farmecele • picturale ale mediului meridional. «Ceea ce atrage atenţia la Marsilia — ne-a spus — este că cerul e mai întunecat decît c a s e l e...» Auzind aceasta, comesenii au izbucnit brusc, ca într-un singur glas, într-o reprobare aproape unanimă: « Asta-i culmea — strigau — să spună că cerul Marsiliei e întunecat!» Dar eu am fost departe de a mă asocia unei asemenea reprobări. Eu, care observasem de mai multe ori cum la Paris, bunăoară, şi în general în oraşele din nord, masa clădirilor se detaşează ca o pată neagră pe un cer alburiu — la Paris el este de culoarea perlei — în timp ce în ţara mea, şi într-o zi senină, casele roze, ivorii, azurii, se detaşează, purtînd parcă povara unei încărcături de indigo, dacă nu de ultramarin, pe care un pictor trebuie s-o reproducă, totuşi, cu opacităţi alese de paleta sa.

Cu alte cuvinte, în dialogul care se stabileşte optic între contemplator şi obiectele contemplate, contemplatorul nu trebuie să înţeleagă literal senzaţiile provocate de obiecte. Trebuie să le *interpreteze*, aşa cum în mod instinctiv făceau cei scandalizaţi de afirmaţia 101 lui Bosshard. Acesta, avînd încredere în experienţa

sa tehnică, îi uimea, proclamînd adevărul unei senzaţii pe care ceilalţi, sub povara unor variante, cenestezice şi chiar literare, şi dacă vrem chiar şi topice, n-o observau. Pictorul vorbea limbajul barbar al culorii. Ascultătorii lui nu se detaşaseră, în această împrejurare, de cultura luminii. .. Goethe a explicat bine acest lucru în introducerea la excelenta sa operă — poate neînţeleasă încă — *Spre teoria culorilor*: «Culorile sînt faptele luminii, faptele ei şi suferinţele ei ». Aşa cum posedarea unei limbi diplomatice este un factor bun în politică; un factor şi, în acelaşi timp, o suferinţă constantă.

Ei bine: deoarece pictura se foloseşte de culori pentru a reprezenta lumina şi diferenţele sale de intensitate, ce mijloace va avea ea pentru a exprima culorile cele mai luminoase? Va avea culoarea considerată drept minimă; va avea albul. Deci, cînd e vorba să ne închipuim un volum, culoarea pe care am numi-o culoarea generală a obiectului va reprezenta în varianta ei cea mai întunecată unghiurile cele mai adînci ale volumului; suprafeţele cele mai proeminente şi în relief vor fi figurate cu ajutorul albului.

IV

Un volum se exprimă pictural colorînd diferit trei zone alăturate. Bătrînii profesori de desen dm ţara mea le numeau « lumină », « umbră » şi « penumbră ». Penumbra este zona intermediară între cea a umbrei şi cea a luminii. Zona umbrei nu poate ajunge niciodată la negru; ea este exprimată prin culoarea generală atribuită obiectului, căruia i se subliniază obscuritatea locală folosind amestecul cu diferite culori. Dar la cealaltă extremă, lumina poate fi exprimată într-adevăr prin alb. Şi acestei posibilităţi îi corespunde chiar pericolul ascuns în însăşi utilizarea ei.

Ingres spunea: «Reflexele limitate în umbră sînt nedemne de maiestatea artei». Şi în alt pasaj din 102

Cugetările sale, el remarcă: «Pictorii se înşală mult cînd folosesc fără chibzuinţă şi măsură albul în tablourile lor. Albul trebuie să fie rezervat pentru marile ocazii ale luminii; pentru acele străluciri ce hotărăsc efectul tabloului. Tiţian spunea că ar fi de dorit ca albul să coste tot atît de scump ca şi ultramarinul». Şi Zeuxis, care era — ne povesteşte Ingres — Tiţianul antichităţii, îi certa pe cei care ignorau cît de dăunătoare poate fi folosirea excesivă a acestei culori. « Nimic nu e alb în trupurile însufleţite — proclama Ingres; nimic nu e categoric alb. Puneţi, bunăoară, o foaie de hîrtie alături de una din acele femei de-o aşa zisă albeaţă strălucitoare . . . »

Lucrul cel mai grav însă aici este mai mult decît folosirea excesivă sau decît sclipirile limitate, nepriceperea ce izolează albul pe suprafaţa colorată, care capătă astfel un contur în contradicţie inevitabilă cu modelarea volumului ce urmează a fi reprezentat. Este evident, pe de altă parte, că un artist poate dori *să nu reprezinte volumul*. Dar atunci trebuie să se resemneze ca opera lui să nu aparţină în mod specific picturii, ci mai curînd artei decorative, căreia, într-adevăr, îi corespund poate cel puţin două treimi din numita pictură modernă. Dacă vrei să reprezinţi volumul, întocmai ca şi atunci cînd vrei să pocneşti din castaniete, e de preferat, după cum spune celebrul aforism, să faci treaba bine şi nu prost.

Şi n-o fac bine cei incapabili de a dizolva reflexul alb al luminii în penumbra ei nuanţată, iar pe aceasta la rîndul ei, în umbra întunecatei «culori locale». Asemenea incapacitate constituie, s-o spunem deschis, unul dm simptomele ce dezvăluie imediat originea picturii de amator. Neavînd experienţă, pictorul diletant îşi închipuie că tatuînd o suprafaţă cu nişte pensulări albe a ridicat-o la nivelul prim-planului. Dar nu. Ceea ce a făcut, cu siguranţă, e că a dat-o la fund, lăsînd albul suspendat în aer. Şi astfel tot tabloul rămîne gol, şi exact în aceeaşi situaţie în care rămîne toracele unui om cînd posesorul lui, purtînd haină, scoate din buzunarul de la piept colţul sau marginea unei batiste imaculate. Pictorii buni nu scot 103 niciodată asemenea batiste. Şi asta nu din motive de

bun-gust sau de prost-gust vestimentar, cum şi-ar putea închipui vizitatorul obişnuit cu părerile despre artă, conform criticii pe care noi o numim «tematică »; ci din pur instinct de colorist, preveniţi de ceea ce ar putea descompune tabloul, pe care încearcă, cu atîta efort, să-l înzestreze cu o arhitectură interioară compactă.

L-aş invita pe clientul meu, după cele trei ore de vizitare a Muzeului Prado, să-şi amintească de operele maeştrilor ca să se convingă de justeţea unei reguli pe care, pentru a nu face pe prostul în vizitele sale din timpul după-amiezii prin ateliere şi expoziţii, l-aş ajuta bucuros s-o înveţe. în primul rînd l-aş sfătui să se apropie de tablouri, pentru a vedea dacă pictorul a reuşit să evite — folosind termenii lui Ingres — *limitarea* reflexelor albe, care marchează culmea de lumină din volume. Pictura care n-a evitat lucrul acesta este, fără discuţie, proastă. Cea care l-a evitat *poate* fi bună. Şi, despre faptul că e sau nu bună, va trebui să discutăm aici.

V

Toată drama culorii albe în pictură se rezumă într-o foarte veche *guajira* \ unde autorul îşi închipuie o frumoasă femeie blondă şi seducătoare care dezamăgeşte pretenţiile îndrăzneţe ale unui biet negru. Şi care-i spune:

Que son mis ojos
color de cielo azul,
que no se han hecho para ti>
negro Jesu...
que se han hecho
para un blanquito
como un cristal...[34]

[34] *Ochii mei/ de culoarea cerului albastrul n-au fost făcuţi pentru tinejnegrule Jesu. ..¡au fost făcuţi/pentru un alb/*precum cristalul... (n. tr.).

Ar fi bine să comparăm aceşti termeni cu ceilalţi care au un sens cromatic reciproc, şi pe care spaniolii îi cunosc atît de bine în *Don Juan Tenorio* al lor:

¡Cudntas como esta, al fulgor de una
luna transparente… ![35]

Acest termen de comparaţie a albului cu străveziul revelă cu naivitate tot echivocul ce poate exista în noţiunea de alb şi, prin urmare, în aplicarea lui.

Am văzut, aşadar, după cum ne prevenea Ingres, că în natură albul nu există niciodată în obiectele însufleţite, oricît de albe le-am considera. Şi ne propunea, pentru a demonstra acest lucru, să punem alături de trupul unei femei, a cărei albeaţă strălucitoare este mai faimoasă decît a celorlalte, o foaie de hîrtie albă. Totuşi trebuie să remarcăm că de îndată ce ne referim la « albeaţa strălucitoare » apare un nou echivoc. Pentru că, şi în acest caz, în înţelesul strict, strălucirea este ceva, iar albeaţa altceva. Autorii de tratate de optică fiziologică ne-au spus de curînd că în acest caz intră în joc două organe senzoriale, cu toate că amîndouă se aplică împreună la funcţia vederii: un organ percepe culoarea, din al cărei registru face parte albeaţa; alt organ percepe lumina, din al cărei registru face parte strălucirea.

Bietul pictor se află la această confluenţă şi divergenţă de senzaţii. Măiestria sa de colorist îl va conduce spre magia datorită căreia va putea realiza într-un singur act în opera sa o fuziune analogă celei realizate în natură. Pentru aceasta, cînd se tratează o culoare locală, trebuie să se obţină o trecere de la lumină la umbră în aşa fel încît, dacă se foloseşte albul, hotarele sale să nu fie precis delimitate. Iar dacă, de pildă, obiectul figurat este chipul unui negru, să îngăduie ca pometii feţei sau strălucirea obrajilor lucioşi să pară cu totul independenţi de culoarea folosită pentru

---

[35] *Cite asemenea acesteia*, *sub strălucireajunei* luni străvezii... ! (n. tr.).

a reprezenta tenul. Procedînd ca marele şi frămîntatul Cézanne, al cărui *Negru* a devenit celebru, pentru că era pictat integral în albastru.

Mai presus de toate acestea, pictorul trebuie să facă şi altceva, şi anume să combine între ele atît albul, cît şi celelalte culori, în aşa fel încît să formeze o masă generală răspîndită pe toată suprafaţa tabloului, un ansamblu cu o unitate atît de compactă încît pensulările, atunci cînd lasă, să zicem, urme, să nu se individualizeze, trăgînd fiecare de partea ei şi substantivizînd o existenţă parazită, ci să se solidarizeze într-o grupare solidă, ca pe o suprafaţă netedă; şi asta chiar mai înainte ca verniul să le dea luciul oglinzii. Unii maeştri au ajuns la o asemenea virtuozitate în acest domeniu, încît operele lor par nişte materiale ceramice, ca şi cum focul ar fi contribuit la colorarea lor. Printre cei vechi, acest succes era aproape general. Printre cei foarte noi trebuie să citǎm pe unii, despre care este cazul să spunem că prezintă acest amestec între culori aproape ca pe singura lor calitate superioară, căreia îi datorează gloria şi reputaţia lor. Arta lui Amedeo Modigliani, bunăoară, n-ar depăşi stadiul unei bîi- guieli primitiviste reînnoite de bîiguiala şcolii sieneze, dacă personajele sale n-ar fi prezentat un amestec de culori împins la extrem. La francezul Henri Rousseau, denumit datorită profesiei sale «vameşul Rousseau» — pe care am traduce-o mai bine în spaniolă prin « *consumero* » [36] — se apreciază, probabil, mai mult decît candoarea comică a invenţiilor sale, însuşirea de a fabrica smalţuri din aglomerările sale vegetale pe care le plăsmuieşte şi care se reliefează în toată intensitatea luminii răspîndite de cer. Spaniolului Salvador Dali i se iartă multe stîngăcii scatologice, datorită aceleiaşi calităţi care a restaurat actualmente, cu toată minuţiozitatea, unele din farmecele secolului al XV-lea

Pentru a nu se îndrepta pe drumul ce duce la asemenea victorii de luminozitate, pictorii au o soluţie. Şi ea

[36] Perceptor.

a primit denumirea de « clarobscur ». Dar în legătură cu acest clarobscur va trebui să mai discutăm puţin.

VI

Denumirea de « clarobscur » este, în realitate, o denumire destul de stupidă. Dacă ea se referă la coincidenţa elementelor reprezentative ale umbrei şi elementelor reprezentative ale luminii, în interiorul aceleiaşi opere picturale, care-i atunci opera ce încetează să mai îndeplinească această condiţie, dacă e într-adevăr picturală, adică, pe scurt, să vrea să reprezinte volume, altfel decît îndepărtîndu-se de suprafeţele decorativului pur? Modul în care se îmbină elementele de umbră cu cele de lumină va constitui miezul acestei probleme.

Acest mod rezidă oare în contiguitatea care se poate discerne şi pe care, pentru tratarea culorii locale, am preconizat-o între « lumină », « umbră » şi « penumbră » ? în acest caz nu există « clarobscur ». Conform libertăţii acordate de numitul «impresionism », oare pensularea nu se supune acestei distribuiri metodice, iar Rinele culori în stare pură, ba mai deschise, ba mai închise, nu intră oare în combinaţii inegale? Nici în acest caz nu trebuie să vorbim de « clarobscur » . . . « Clarobscurul », aşa cum îl considerăm aici — şi aşa trebuie considerat — semnalează o staţie intermediară pe drumul ce desparte norma coloristică a şcojii de spontaneitatea dezordonată a impresionismului. În acest punct intermediar, umbra se amestecă *interstiţial* cu lumina.

E cazul să spunem că descoperirea lui tehnică a avut loc în pictura Ţărilor de Jos datorită creaţiei unui Rembrandt sau a unui Vermeer — Vermeer în ceea ce priveşte partea cea mai luminoasă, iar Rembrandt, aceea mai întunecată — prin contrast cu pictura bologneză, care, împingînd pînă la extrem disciplina scolastică, *picta umbrele negre*, adîncind astfel separarea lor analitică de zonele luminoase. Astfel, inventatorii clarobscurului au fost consideraţi de critica modernă

drept nişte *precursori* ai impresionismului. Iar bolognezii, drept ceea ce-i mai tipic pentru academism.

Indiferent de sistemul adoptat, singurul lucru pe care criticul de artă poale să-l pretindă artistului este să rămînă fidel sistemului său. Unul dintre contemporanii noştri a pictat odată portretul fraţilor Pio şi Ricardo Baroja, în care aceştia apăreau împreună.
Pio — dacă memoria nu mă înşală — în prim plan şi stînd jos; Ricardo, în picioare, în al doilea plan.
Două tehnici se uneau în această operă, ceea ce-i periculos în sine; pericolul se agravează prin faptul că distribuirea acestor tehnici acordase uneia din figuri neregularitatea expresivă a impresionismului; iar celeilalte, îndeplinirea disciplinei în reprezentarea de volume, ceea ce-i arbitrar. Ceea ce împingea însă arbitrarul la apogeu e faptul că o asemenea distribuire se produsese într-un mod exact contrar celui presupus, adică tratînd în mod impresionist personajul aşezat în prim-plan şi punînd pe seama celuilalt fiecare pas în trecerea de la umbră la lumină. Aceasta produce asupra privitorului un efect de nelinişte: aceeaşi nelinişte ce însoţeşte viziunea monstrului, şocul cu absurdul.
?
Să nu credem că era vorba tocmai aici de un artist inabil. în faţa multor opere ale celui care a fost printre noi un exemplar de înzestrare deosebită, în faţa multor tablouri ale lui Joaquin Sorolla, încercăm, din acelaşi motiv, o nelinişte identică; tehnica, vaporoasă printr-o pensulaţie năvalnică, şi pură, ce însufleţeşte unele zone ale pînzei, se transformă în alte tehnici datorită unei minuţii analitice, care frizează greoiul şi meschinul. Impresia care se trezeşte în acest caz în privitor nu este atunci aceea a unei creaţii spontane, ci a unui efort neîncheiat. Tabloul pare ca şi cum ar fi *neterminat;* dar nu din capriciu, ci din neputinţă.

Mulţi dintre contemporanii lui Sorolla au lăudat la el ceea ce, în cadrul denaturatei informări spaniole din vremea aceea, se numea «impresionism » ... Să învăţăm astăzi de la el moralitatea răului, care produce un impresionism năvalnic.

Pictorii veneţieni, şi Tiţian în mod cu totul special, aveau obiceiul să-şi prepare tablourile întinzînd pe pînză de la bun început o compoziţie aproape definitivă: o compoziţie pregătitoare formată din galbenuri, ocruri şi bistruri. O lăsau să se usuce, apoi reveneau asupra ei cu pensulări diferit colorate, aproape transparente, uşor voalate, oarecum în stilul unui acuarelist, ceea ce rămăsese dedesubtul acestui strat policrom începea apoi să iasă încetul cu încetul la suprafaţă şi să poleiască ansamblul ajungîndu-se în cele din urmă la o stabilizare aurie, în care fuziunea culorilor se realizează printr-un soi de incandescenţă. Asta-i ceea ce dă figurilor lui Tiţian acea neobişnuită însuşire de lămpi aprinse, iar celor ale lui Tintoretto cealaltă calitate, de jăratic prost ascuns în cenuşă.

Trebuie să spunem că datorită acestui lucru pictorii din Veneţia au scăpat de problema alburilor şi pînă şi de cea a amestecului dintre culori. Operele lor nu par smalţuri; dar seamănă cu argila şi^ culorile în cuptor, care vor deveni smalţuri mîine. în ceea ce priveşte reprezentarea volumelor, metoda veneţienilor le serveşte lor pentru acelaşi scop ca şi lui Rembrandt clarobscurul. în pictura din Veneţia nu există alburi, aşa cum nu există nici la Rembrandt. Ca şi mozaicarii bizantini — care în realitate au fost predecesorii lor — coloriştii din Veneţia folosesc aurul în locul albului ; cu diferenţa că, în timp ce bizantinii foloseau lumina aurului în fundaluri, veneţienii o redau în figuri şi, în primul rînd, în epiderma figurilor.

Trebuie să reţinem foarte bine faptul că acest strălucit rezultat se obţine doar cînd luminozitatea aurie este subterană, nu cînd se încearcă o suprapunere a ei.

Cu alte cuvinte, atunci cînd pictorul îşi închipuie că aceeaşi luminozitate poate proveni dintr-un verniu care se aplică deasupra compoziţiei, mai mult sau mai puţin colorată în tonuri de gălbui şi verzui. în 109 alţi termeni: că dedesubt trebuie să fie lumina, iar

deasupra culoarea — acţiunea ei şi pasiunea ei, după spusele lui Goethe; unii simulanţi moderni vor să dea însă strălucire culorilor moarte aplicînd un verniu sau suprapunînd un cristal. Un exemplu grăitor al rezultatului oribil provenit din aplicarea unor verniuri colorate este opera unui pictor contemporan de-al nostru, care a avut tot atîta putere de imaginaţie pe cît de puţin discernămînt în gust. Mă refer la Nestor de la Torre.

Nestor şi-a închipuit că putea da pînzelor sale, înnegrin- du-le şi îngălbenindu-le cu un preparat *a posteriori*, patina prestigioasă a obiectelor din muzeele venerabile. Rezultatul a fost o mediocrizare agravată de un caracter caduc. Şi nu cred că rezultatul ar fi fost mai bun dacă tînărul Picasso ar fi persistat în tehnica pictorului catalan Isidro Nonell — adevăratul său dascăl, imediat după tatăl său — şi care consta în a *prăji*, după ce a pictat, acuarelele, guaşele, pastelurile şi chiar uleiurile. Luciul pe care îl capătă astfel tablourile este un luciu fals.

Nu discutăm însă acum pentru a-i îndruma pe pictori, ci pe amatorul de artă, care, după ce a vizitat dimineaţa, timp de trei ore, plin de respect, Muzeul Prado, se aruncă după-amiaza, pregătit să aibă păreri proprii, în marea vijelioasă a expoziţiilor de pictură. Pe amatorul de artă, mai mult decît pe pictori — care cunosc bine problema — îl interesează să ştie că unul din indiciile picturii prost făcute se bazează pe aşa-numitele *rechupados,* în franceză *repentirs* sau «căinţe», care provin din corectările suprapuse făcute cînd greşeala nu era nici proaspătă, nici uscată, din care cauză apare un luciu parazit şi o opacitate nefericită: amîn- două situate unde n-ar fi de dorit. Această catastrofă nu se vede întotdeauna în expoziţii. Mai curînd trebuie s-o ghiceşti, pentru a-i putea ghici astfel pe acei artişti care sînt adepţii lui şi «încearcă pînă iau banii». Amatorul corect, mai ales dacă nu-l ajută experienţa, n-ar trebui niciodată să formuleze o părere proprie despre opera ce i se înfăţişează, şi cu atît mai puţin s-o cumpere, fără să fi depistat în prealabil toate acele *rechupados.* Uneori acestea întîrzie să se

manifeste, aşa cum unele bacterii, care circulă zile în şir prin sînge, erup dintr-o dată.

VIII

Şi acum vizitatorule matinal al Muzeului Prado, peregrin după-amiaza prin ateliere şi expoziţii, cînd în părerea noastră despre pictură sîntem îndrumaţi de unele soluţii referitoare la problema alburilor — adică aceea a relaţiei dintre culoare şi lumină — la amestecul culorilor, la clarobscur, la luciu şi *rechupados*, să înaintăm puţin — adică să pătrundem puţin mai în interior — şi să atacăm problema desenului. Problemă deosebit de importantă: într-atît încît am putea spune că întreaga esenţă a artelor vizuale se afla în această problemă. Mereu cuvintele lui Ingres: « Am să înfiinţez o academie de desen. Şi pe poartă voi pune următoarea plăcuţă: *Academie de pictură».*

Prin desen trebuie să înţelegem un concept care admite diferite variante. Una din ele, foarte comună, denumeşte pur şi simplu «desene» reprezentările grafice într-o singură culoare, iar « picturi» cele care etalează variate şi diferite culori. Conform altei interpretări, putem vorbi de desen atunci cînd opera a fost executată în creion sau cu oricare din variantele acestui obiect; iar de pictură atunci cînd a fost executată cu pensula . . . Această interpretare are incovenientul de a nu include în clasificare « pastelurile » ce se execută cu un instrument asemănător creionului în ce priveşte mînuirea sa fără ajutorul altui instrument în afară de cel condus de degete, şi asemănător picturii prin compoziţia moale a materiei colorante. Fără a ţine seama de plusurile sau minusurile pe care le poate provoca peniţa — care, pe de altă parte, are şi ea nevoie de altă materie: cerneala — trebuie, pentru a o defini, să fie numită tot creion. De inspiraţie mai profundă este diferenţa ce separă reprezentările volumului clasificate sub eticheta de «picturale», de cele care urmăresc doar contururile, 111 fie exterioare, fie interioare, ale obiectului individual

reprezentat, şi al căror caracter liniar îngăduie să fie considerate drept desene .. . Ţinînd cont de toate aceste dificultăţi, poate că aspectul cel mai clar al problemei ar fi să adoptăm părerea cea mai comună.

În orice caz trebuie să reţinem, din definiţia pe care am considerat-o cea mai profundă, un detaliu de o importanţă extremă. Reprezentările în care desenul urmăreşte volumul se apropie cel mai mult de pictural, iar celelalte, al căror obiectiv este linia, trebuie să se apropie de număr, în măsura în care ele fug de pictural şi au nevoie, prin urmare, de o doză mai mare de abstracţiune. în primele, idealul este *corporalitatea*, şi însuşirea ei superioară va fi *plenitudinea;* în celelalte, al căror ideal constă în abstracţiune, însuşirea supremă va fi *puritatea.* Primele au fost exemplificate în istoria artei de creatorii în stilul renascentistului Michelangelo — care se mîndrea că e sculptor în primul rînd — sau de modernul Honore Daumier. Celelalte, de clasici, ca Rafael bunăoară, sau de japonezi, şi, în primul rînd, de Hokusai. La fel de autentic, în cadrul desenului, este atît unul cît şi celălalt. Ceea ce trebuie evitat este fuga după doi iepuri deodată; sau, ceea ce-i acelaşi lucru, dorinţa de a fi lăudat în egală măsură pentru că eşti corporal şi pur. Majoritatea cugetărilor lui Ingres despre desen au avantajul de a amesteca cele două idealuri, al plenitudinii şi al purităţii. E uşor de ghicit, pe de altă parte, că ambiţia lui Ingres ar aspira mai curînd spre puritate decît spre plenitudine. De aceea Ingres îl prezintă mereu pe Rafael ca supremă normă artistică. Lui Ingres îi aparţine formula — s-o citäm din nou — conform căreia, în afară de Rafael, în materie de artă, nu există salvare.

IX

Cînd Ingres scrie, ca precept pentru cei care desenează: « studiind natura, să nu aveţi ochi, la început, decît pentru ansamblu. Examinaţi-l şi nu examinaţi nimic altceva în afara lui», exprimă o lege a reprezentării 112

volumului. în schimb, cînd, la sfîrşitul aforismului, ne spune că «pînă şi fumul trebuie să se traducă printr-o linie», rezultă că pătrunde într-un domeniu nou: domeniul expresiei liniare.

Asta nu înseamnă că vorbele cu care maestrul uneşte începutul cu sfîrşitul acestei maxime n-au aceeaşi valoare atît pentru plenitudine cît şi pentru abstracţiune: «forma, amplă, şi de fiecare dată tot mai amplă» ! Această amploare exclude atît meschinăria detailistă, cît şi invazia unei forme oarecare în domeniul formei alăturate. în miniatură, desenul nu are amploare; nici în impresionism. Cei care au vrut să facă din marele Daumier un impresionist şi-au dat seama brusc, ca şi cum ar fi fost păcăliţi, că adevăraţii urmaşi ai lui Daumier se aflau printre pictorii ultramoderni din secolul al XX-lea, antiimpresionişti prin definiţie.

Această amploare impune, de asemenea, necesitatea unei construcţii care să nu procedeze prin fragmente. «Conduceţi totul deodată», povăţuia Ingres. Totul, inclusiv ceea ce nu-i destinat să fie văzut. Prietenul nostru, sculptorul uruguaian Mané, mai sus citat, a primit într-o zi de la Auguste Rodin următoarea recomandare: «Cînd vreţi să modelaţi o statuie în picioare şi-i lucraţi piciorul, depărtaţi-l de masă, pentru ca, ţinîndu-l în mînă, să puteţi analiza şi crea reliefurile musculare ale tălpii piciorului, deşi în aparenţă această muncă se pierde, căci talpa va rămîne ascunsă cînd piciorul se va sprijini pe pămînt. Dacă nu veţi face astfel, muşchii din partea superioară a piciorului vor juca mai tîrziu ». De asemenea, Auguste Renoir avea obiceiul să spună: « Pentru ca un tablou să fie bun, trebuie să fie prost peste tot».

Dacă vizitatorul de ateliere şi expoziţii care ţine seama de aceste precepte se exersează, după ce le-a auzit, cu perseverenţă în contemplarea operelor de artă, va ajunge să constate că formele cu cît sînt mai simple cu atît cîşitgă mai mult în fermitate. « Formele frumoase — tot după spusele lui Ingres — sînt planuri drepte cu rotunjimi.» La rîndul lui, Cézanne adăuga:
« în natură nu există decît sfere şi cilindri». E ceea

ce căutau cubiştii cînd arta a început să se depărteze de impresionism. Eroarea cubistă a constat în a considera drumul ca o ţintă. În a se mulţumi cu reprezentarea sferelor şi a cuburilor, în loc să caute *recrearea formală*, care să rezulte ca sfîrşit al unei propedeutici despre cilindri şi sfere. De asemenea, vizitatorul va învăţa să cerceteze, în prim-plan, cînd se va afla în prezenţa unei opere de pictură, acele « valori spaţiale » denumite şi «valori tactile», a căror importanţă a fost descoperită de criticul nord-american George Berenson. Faptul că descoperirea îi aparţine acestuia nu înseamnă că mai înainte asemenea valori ar fi fost necunoscute, ci că erau apreciate în mod instinctiv, şi, adeseori, luîndu-se în mod greşit drept volum ceea ce era o cavitate. «Absolut niciodată contururile exterioare nu *adîncesc* obiectul — se spune în aceeaşi lucrare desăvîrşită. Dimpotrivă: *îl umflă,* îl umple ca un coş de răchită, parcă.» Nu există într-un tablou catastrofă mai mare, nici revelaţie mai evidentă a nepriceperii decît faptul că în el se duce spre fund ceea ce ar trebui să vină în faţă.

X

Puritatea desenului era calitatea care într-o zi a fost apreciată mai mult în pictură, şi căreia vechiul academism — adică academismul dinaintea impresionismului — i-a consacrat o atenţie cu totul deosebită. Majoritatea preceptelor scolastice care perpetuau tradiţia academică erau întocmite cu scopul de a dobîndi perfecţiunea în acest domeniu. Nu numai un singur precept, dintre atîtea precepte asemănătoare, rezulta că are un efect contrar sau că este pueril. Altele erau, dimpotrivă, folositoare. De pildă, cînd profesorii de la şcoală atrăgeau atenţia elevilor asupra faptului că, atunci cînd într-un tablou se grupează diferite figuri, nici una dintre ele nu trebuie să ascundă prea mult pe cea din spatele ei, aceştia stabileau nu numai o exigenţă referitoare la compoziţie, în sensul obţinem unei clarităţi ideologice a temei, ci, totodată,

o condiţie a frumuseţii liniilor; nici una dintre ele nu trebuie să rămînă asunsă în desfăşurarea ei, nici trunchiată, nici, ca să spunem astfel, ucisă în faşă; cu permanenta aspiraţie de-a atinge acel punct de linişte şi calm absolut pe care îl au, şi par să-l fi avut de la naşterea lor — mai bine spus, de la crearea lor — capodoperele.

Mulţi dintre pictorii moderni şi-au pus totuşi idealul în traducerea directă a agitaţiei şi tumultului; adică, a ceea ce poate fi mai îndepărtat de liniştea senină. Nu putem deduce pînă la ce punct ceea ce denumim astăzi dinamism a fost conştient la El Greco. Trebuie să pară surprinzător că o forţă de ordin atît de muzical ca aceea revelată în compoziţiile sale cu temă se potriveşte cu exercitarea arhitecturii, care era meseria pictorului cretan. Fireşte, cam în aceeaşi epocă a început să înflorească o pleiadă de arhitecţi baroci, lacomi să introducă prezenţa mişcării în echilibrul maselor. Dar, tot aşa cum muzica este o artă care nu va fi niciodată integral clasică, în sensul tehnic al cuvîntului, barocul în arhitectură nu va fi niciodată capabil să săvîrşească aventura dinamismului. Clădirile construite de un arhitect trebuie să prezinte, cel puţin, proprietatea de a se ţine pe picioare. între stilul formelor care zboară şi stilul formelor care trag în jos, acestea din urmă îl preocupă, în primul rînd, pe arhitect, oricît de baroc ar fi sau s-ar spune că este. în pictură există, fără îndoială, mai multă libertate. Astfel, ceea ce nu ştim dacă la El Greco era conştient, este însă, fără nici o îndoială, la Magnasco. Şi cu un registru infinit mai variat, şi cu un rezultat mai delicat în arabescuri, în cadrul operei lui Goya, despre care trebuie să spunem că nu-l interesa cîtuşi de puţin puritatea desenului. Cei care în Spania s-au dedicat jocului, atît de confuz din punct de vedere ideologic, de a uni, în cadrul unei comunităţi de tradiţie, cazul secular al lui Goya cu cazul contemporan al lui Picasso, nu ştiu ce spun. Nu există nepotrivire atît de absolută în istoria artei ca aceea care îi desparte pe aceşti doi pictori. Trebuie să spunem că ultimul îşi găseşte o semnificaţie doar în contradicţia cu opera 115 celui dintîi. Obsesia purităţii liniei şi întunecarea

contururilor au fost, la acesta din urmă, tot atît de constante pe cît au putut să fie, cu un material iconografic atît de deosebit, la cei mai abstracţi maeştri ai şcolii. Ar trebui să tăiem întotdeauna cu nişte foarfece figurile lui Picasso, şi această izolare a conturului ar permite în continuare să le recunoaştem pe fiecare din ele. în timp ce, la maeştrii impresionismului, şi deja la Goya, îndată ce am apărea cu aceste foarfece — care sînt foarfecele analizei obiective — noapte bună.

XI

« Desenul este probitatea artei», repeta mereu, precum se ştie, Ingres. Mai exact ar fi să spunem: castitatea ei. Există stări cînd, fără să-şi atenueze virtutea, castitatea dobîndeşte alt repertoriu de obligaţii. Există stiluri în care, fără să piardă din integritate, desenul preferă vigoarea în locul purităţii.

Atenţie ! Niciodată nu trebuie să confundăm puritatea cu fragilitatea. Aceeaşi deosebire pe care morala laică o stabileşte între aceste două trăsături trebuie s-o stabilească şi s-o menţină şi estetica.

Există un artist spaniol care a reuşit în momentul de faţă să traseze cîteva din cele mai pure linii cunoscute vreodată de pictura noastră. Mă refer la graţiosul şi inegalul pictor Pedro Pruna. Inegal, pentru că, în alte ocazii, liniile lui Pruna nu sînt pure, ci pur şi simplu fragile. Voi îndrăzni să spun că acelaşi lucru i se întîmpla — şi dau aici acest exemplu cu scopul unei comparaţii — şi acelui mare şi deplin poet al nostru care a murit nu de mult, şi care se numea Manuel Machado. Numai că, aşa cum la Manuel Machado fragilitatea, atunci cînd se arăta, nu era mai puţin încîntătoare decît puritatea, la Pruna, dacă puritatea pare miraculoasă, atunci fragilitatea rezultă puţin cam iritantă. Poetului i se iartă totul pentru graţia sa. Pictorului i s-ar pretinde totul ca obligaţie pentru inteligenţa sa.

în mod curent, în pictura modernă, ambiţia de puritate cedează locul intensităţii expresive. În acest domeniu, ca în multe altele, virtutea se întîlneşte la capete; şi eroarea, la mijloc. Privirea expertă a celui care ştie să aprecieze cu adevărat se îndepărtează aproape instinctiv, în vizitele făcute prin expoziţii şi ateliere, de acele opere a căror ingenuitate — sau sarcasm, dacă uitarea este intenţionată — le-a lăsat indiferente atît faţă de unul, cît şi faţă de celălalt ideal. Asta se manifestă tocmai în absenţa stilului. Orice operă importantă, dimpotrivă, conţine un soi de aluzie implicită la ceva ce polarizează aspectele aparenţei sale formale. Nu am şovăi să spunem, dacă formula noastră ar fi înţeleasă cum trebuie, că orice operă mare de artă este, într-un anumit sens, o operă de erudiţie. întreaga Renaştere a cunoscut dorinţa arzătoare de a-i imita pe antici. Partea cea mai valoroasă a artei contemporane conţine aluzii publice sau nemărturisite la aceea care se numeşte « Şcoala din Paris. » Acesta-i adevărul, fie că ne place sau nu . . . Rîdeţi de cei care vă vorbesc despre «natura ca maestru unic» sau despre « afirmarea independenţei propriei personalităţi» sau despre « a nu datora nimic nimănui» sau despre alte asemenea fleacuri. «Stilul» se numeşte cutare stil tocmai datorită elementului colectiv, impersonal, pe care îl prezintă în sine, « stilul este omul» e o formulă falsă care, în mod firesc, ne-ar împiedica să vorbim de «stilul gotic» sau de « stilul rococo». Stilul nu este omul, ci mai curînd «persoana », adică ceea ce adună în noi în acelaşi timp şi individul şi specia, şi îşi asumă, în fiecare din noi, reprezentarea simbolică a celorlalţi.

Şi e limpede că, ajungînd la acest nivel angelic, artistul trebuie să se repete. Cine a vorbit despre « manierizare »? Muzeele conţin, în realitate, doar opere ale artiştilor manierişti. Şi, în expoziţiile contemporane, operele artiştilor manierişti sînt singurele vrednice de a atrage, încă de la intrare, atenţia adevăratului iubitor de pictură; aşa cum într-un salon doar femeile de o anumită vîrstă atrag, tot de la intrare, admiraţia bărbatului expert în dorinţe.

XII

O privire expertă nu se va pierde, aşadar, în faţa unei colecţii de picturi în pădurea creaţiilor lipsite de stil; adică, a monştrilor. De asemenea va şti să evite, mai ales dacă publicul din jur va fi numeros, acele opere în care monstruozitatea nu apare, într-un fel oarecare, ca pericol; sau operele aparţinînd stilurilor pe care le~am denumi «explozive ». Să ne închipuim că acel croitor din Huelva care cunoştea numai două măsuri de veste — una pentru vesta lungă şi alta pentru cea scurtă — şi care i-a spus clientului, nemulţumit mai întîi la prima probă de lungimea exagerată a vestei şi-apoi la a doua, cînd se temea că va răci la duoden, descărcîndu-se de orice responsabilitate: «Ce vină port eu dacă dumneavoastră nu aveţi un trup potrivit pentru vestă?», ar nimeri într-o expoziţie de arte plastice, dacă nu în Scilla imitaţiei literale după antichitate, în Caribda plagiatului, după modelele noi ale « Şcolii din Paris ». Dar vizitatorul pe care ni~l închipuim profitînd, dimineaţa, de lecţiile din Muzeul Prado şi continuînd, după-amiaza, sugestiile conţinute în acest îndreptar al nostru, nu seamănă cu croitorul din Huelva. Ştie să deosebească ceea ce-i tradiţional de ceea ce-i automat; şi repertoriile formale ale epocii de repertoriile formale ale modei.

Un stil autentic respiră întotdeauna atmosfera epocii sale, fără să urmeze modele în infantilismul lor de detaliu. Un stil autentic se înscrie într-o tradiţie, fără să-i repete pasiv formulele. Să ne gîndim, bunăoară, la Goya, pictor considerat în mod obişnuit a fi tipul răzvrătitului, şi căruia, în ceea ce priveşte subiectul, nu i se potrivea într-adevăr tipul monstrului. Cu toate acestea, în ceea ce priveşte stilul, nu-l vedem oare pe de o parte intrînd într-un gen de conversaţie plină de influenţe cu epigonii picturii carnavaleşti, în stilul lui Magnasco; iar pe de altă parte, cu portretiştii englezi, cu pictorii flamanzi de gen, cu pictorii rococo, şi continuînd în acelaşi timp, fără vreun echivoc posibil, anumite tradiţii ale picturii spaniole? Cine — văzînd pentru prima oară cîteva tablouri de Goya —

nu-şi va da seama că este al nostru? Cine nu-l va situa în secolul al XVIII-lea, la confluenţa acestui secol cu cel de al XIX-lea? Acest lucru — insistăm mereu asupra lui — nu face parte din problema referitoare la subiect şi la pretinsul « caracter » al temelor. Nu ne ocupăm acum de anecdote, ci de stiluri. De repertoriile cu dominante formale ce permit stabilirea unui curent de comunicare între autor şi spectator. Sînt tablouri care par să răspundă imediat la întrebările noastre, sînt altele pe care le considerăm, pentru a ne exprima astfel, surde, şi care ne fac prea des să le repetăm în zadar. Vizitatorul de expoziţii să aleagă, fără să se ruşineze, din prima categorie de tablouri. Dintre cele care vorbesc acelaşi limbaj cu el.

Faptul de a răspunde imediat la întrebarea noastră mută nu înseamnă, nici de cum, că tabloul bun îşi va vinde, oricum, propriul său secret. Trebuie să privim timp îndelungat şi apoi să privim din nou, şi să privim în diferite feluri, înainte de-a îndrăzni să formulăm păreri despre tabloul care ne-a trezit interesul. Şi, după ce l-am privit timp îndelungat, în diferite feluri, revenind apoi asupra lui, lucrul cel mai bun este, de îndată ce ne-am format o părere, s-o trecem deocamdată sub tăcere. O părere formată în grabă, cînd ajunge la maturitate, nu se încheagă. E ca şi cum ar fi fost aruncată în aer şi n-ar fi convins pe nimeni. Să privim, să privim fără încetare. Asta nu-i nici măcar ceva cu totul spontan. Marile invenţii ale picturii, pe care vizitatorul le are în faţa ochilor săi, nu numai că îl conving, dar îl şi obsedează.

XIII

Am folosit un procedeu centripet, din exterior spre interior, în munca noastră de catehizare artistică, şi am plasat însemnările noastre despre stil la mijloc, între cele referitoare la desen şi cele pe care le vom prezenta acum cu privire la compoziţie. Materia ne-a scăpat, în felul acesta, devenind mai dificilă;

părerea celui care contemplă pictura modernă va fi în acest caz, în aceeaşi măsură, mai greu de formulat. Pentru a vedea cum se prezintă alburile într-un tablou oarecare, e suficient să ai ochi. Pentru a valorifica în acelaşi tablou modul în care sînt repartizate masele, trebuie, dacă nu neapărat să fii arhitect, să ai cel puţin oarecare aptitudine pentru arhitectură.

Vechile tratate cuprinzînd precepte conţin de obicei, cînd se referă la teoria compoziţiei, mai multe reguli decît principii: asemănîndu-se prin aceasta cu mulţi prieteni tauromahişti, care, pentru a ne instrui în timp ce se desfăşoară lupta de tauri, ne transmit de obicei în aceeaşi măsură o învăţătură redusă şi numeroase păreri. Iscusinţa nu constă în a spune « *ole* » sau în a spune « La închisoare ! » sau în a sfătui că nici o figură din tablou să nu ascundă vreun element expresiv aparţinînd figurii dm spate; ar trebui să arătăm motivarea acestui sfat şi motivarea « o/e-ului» şi motivarea îndemnului la pedeapsă. Limitîndu-ne astăzi la pictură, ne vedem în situaţia de a mărturisi că nici măcar la Ingres n-am găsit observaţia, de altminteri simplă, conform căreia compoziţia corespunde necesităţii de a supune pictura unui ordin arhitectural, aşa după cum coloritul corespunde posibilităţii de a o sensibiliza în domeniul muzical.

Vor exista, deci, două tipuri de compoziţie, după cum este mai mult sau mai puţin îndepărtată de domeniul muzical care admite organizarea ei tectonică. Compoziţia situată cel mai departe de muzică va fi cea cu caracter *simetric*; dacă acesta, situînd-o atît de departe de muzică, n-o situează cumva în afara artei.

Extrema, vrînd să rămînem în interiorul ei, este tipul compoziţiei *închise*, care nu pretinde *simetrie,* dar pretinde în schimb echilibru. într-un sistem subtil şi foarte variat de compensaţii, obţinute fie prin volum, fie prin culoare, dreapta şi stînga tabloului trebuie să fie *echivalente,* chiar dacă nu sînt *egale*. în ceea ce priveşte legătura dintre partea de sus şi cea de jos a tabloului, nu mai e valabilă aceeaşi existenţă. Majoritatea tablourilor care depăşesc nota pur deco-

rativă au, în partea de sus, o compoziţie deschisă, fără ca aceasta să diminueze caracterul lor clasic, întotdeauna subliniat de caracterul notoriu al supunerii sale în faţa legilor gravitaţiei.

Există însă opere de artă, mai ales începînd cu impresionismul, în care partea deschisă a compoziţiei se plasează la dreapta sau la stînga, sau în ambele părţi deodată, şi uneori chiar şi în partea inferioară. Cel mai îndrăzneţ, în cadrul picturii moderne — înainte ca aceasta să intre în zona nebuniei — a fost Degas, cel care, Ia rîndul lui, fusese precedat de Goya al nostru; al cărui portret înfăţişîndu-l pe Godoy, aflat astăzi la Academia San Fernando, poate fi considerat, din punctul de vedere al legilor compoziţiei, scandalos la maximum. Pe peretele din faţă, în imediata vecinătate, se află apoi pictorii vechi, ca Andrea del Sarto — pe care pentru perfecţiunea sa compoziţională compatrioţii lui l-au denumit *Andrea senza errori*; dar şi un pictor modern, magistral printre moderni, s-a dovedit excelent în compoziţia închisă; mai ales marele Seurat, a cărui influenţă este atît de decisivă în arta contemporană. Faptul că elevul nostru va putea găsi în expoziţiile din apropierea Muzeului Prado compoziţia deschisă, proprie impresionismului, are ca dovadă pictura lui Eduardo Vicente. Compoziţia închisă îl are ca exemplu pe Rafael Zabaleta, al cărui clasicism va fi recunoscut în cele din urmă de toată lumea. Zabaleta, în ceea ce priveşte închiderea compoziţiei, a atins apogeul. Nu-i ceva neobişnuit la el ca pictura să rămînă închisă şi în *partea de sus*.

XIV

Andrea del Sarto — *Andrea senza errori* — este un pictor foarte plictisitor. Aşa se întîmplă adeseori cu lucrurile considerate incapabile de vreo greşeală sau confuzie. E ca şi cum riscul imperfecţiunii ar mări valoarea perfecţiunii. Astfel, într-un spectacol de circ, salturile care au valoare sînt cele care se execută aproape 121 de tavan şi fără plasă dedesubt.

Dar să nu credem; o greşeală tot trebuie să existe la un maestru cu o reputaţie excelentă graţie norocului său de a compune acele « structuri în piramide » — considerate a fi cele mai armonioase cu putinţă — pentru a ne extazia în faţa picturilor sale. Privind bine, vom descoperi o greşeală în opera lui.

Această greşeală apare în capitolul ce face legătura între compoziţie şi subiect. Există unele opere de artă a căror compoziţie pare *impusă* chiar de subiect, astfe- încît arhitectura sa traduce, textual şi direct, o necesitate expresivă. în alte opere, structura se află, pur şi simplu, *suprapusă* subiectului. Structura, în acestea din urmă, dă subiectului doar o locuinţă, şi nu un veşmînt. Ei bine; la Andrea del Sarto, formele găzduiesc numai personajele. în timp ce la Rafael, de pildă, formele nu numai că îmbracă personajele, dar se şi identifică lor.

Şi acum, dragul meu elev, aflat în faţa unei opere de artă modernă, principala ta temă de reflecţie şi criteriul tău de judecată — principalul; tema, am spus la timpul potrivit, se limita la problema culorii — ocupaţia ta de critic prin excelenţă trebuie să constea în a verifica dacă, în opera pe care o ai în faţa ochilor, formele apar ca şi cum ar fi create de subiect sau doar susţinute de el. Primul caz nu anulează, bineînţeles, preceptele extrinsece referitoare la compoziţie. Preceptul conform căruia figura ce se află în faţă nu trebuie să ascundă nimic semnificativ din figura plasată în spatele ei continuă să-şi menţină în această sferă de spontaneitate aparentă toată valabilitatea şi utilitatea. în acest caz, subiectul e cel care pare să aibă nevoie de o regulă foarte liberă. Pe cînd, în celălalt caz, nici subiectul şi nici artistul nu par să fi avut nevoie de regulă, ci o persoană străină artistului sau situată în afara subiectului.

Vom face acum o comparaţie, al cărei model îţi va fi mai familiar. Ce înseamnă, dragul meu elev, un scriitor bun după părerea ta? Cel ale cărui cuvinte şi legături de cuvinte sînt în acelaşi timp corctec şi potrivite. Dacă dicţiunea unui scriitor este potrivită.

dar nu corectă, dezorinea lui nesocială ne displace şi îl putem ierta doar în cazul unei violenţe geniale, cînd încălcarea regulilor şi a măsurii lor duce parcă la crearea unor noi reguli sau măsuri. La polul celălalt se află scriitorul care nu-i potrivit, deşi e corect. Acesta produce asupra ta un efect asemănător celui produs probabil de pictura lui ***Andrea senza errori,*** model pentru academii şi seminar de căscături.

Acum ştiu, acum ştiu că a surprinde acest element şi a-l valorifica faţă de o operă deosebită reprezintă o muncă îndelungată. Ti-am mai spus însă că o pictură oarecare, exceptînd cazul că ai fără îndoială multă experienţă, trebuie privită îndelung înainte de a formula o părere. Şi, dacă părerea nu-i strict necesară, e mai bine să nu spui că îmi aparţine. Şi cînd eşti gata să cumperi o operă de artă — acum cînd artiştii nu ne aud — e mai bine, aşa cum sfătuiau moraliştii, s-o faci înainte de a te lăsa cuprins de furie, să numeri nasturii de la vestă şi, pe deasupra, şi pe cei de la haină. De la vestă şi de la haină, de unde să iasă agenţii zburători ai unei cumpărări, probabil fără portret, dacă nu dm buzunarul de la pantaloni.

XV

Ştiinţa folosită de pictor în compunerea operei sale: gustul şi inventivitatea cu care şi-a repartizat structural volumele; legătura şi conexiunea acestor volume cu semnificaţiile expresive pe care au încercat să le ofere contemplării au un duşman firesc în alte valori, cărora anumiţi teoreticieni de artă n-au ezitat să le atribuie suprema calitate în pictură. Ne referim la cele al căror apologet, cel mai hotărît şi notoriu, criticul şi istoricul Berenson, născut în ţara dezolant de liberă America, dar locuind în Italia, un loc încîntător de respectuos, le desemnează prin « valori tactile », adică acele valori ce dau iluzia de profunzime. Berenson, 123 discipol al filozofului William James, le descoperă în

plăcerea fiziologică pe care ne-o provoacă elementul panoramic al calităţii unei picturi. Virtuozitatea prin a cărei magie se reproduc, pe suprafaţa unei scîn- duri sau a unei pînze, efectele reliefului şi ale perspectivei, sau ale capacităţii pe care o are privirea noastră de a înconjura obiectele şi ale triumfului simţirii noastre în impresia unei distanţe, constituie cu siguranţă elementul ce separă adevărata pictură, ca artă, de arta decorativă, în cazul căreia e suficient să apară pe o suprafaţă plană elementele compoziţiei sale, fără să aspire nici pe departe la cele trei dimensiuni.

Şi de ce ştiinţa compoziţiei poate fi duşmanul valorilor tactile? Pentru că acestea se orientează inevitabil spre idealul realismului, aşa cum se întîmplă şi în cazul sculpturii, în timp ce graţia compoziţiei constă în idealism, în ceea ce apropie pictura de arhitectură. La rigoare, criteriul lui Berenson ar putea sluji doar pentru a analiza producţia artistică a Renaşterii, şi nu chiar pe toată. E clar că hipertrofiile musculare ale lui Michelangelo au avut nevoie de o proprietate figurativă în relief, care s-a putut obţine doar în momentul cînd autopsia, prin libertatea de a deschide cadavrele, a dus la progresul anatomiei. E limpede că deschiderea orizontului, care îndulceşte clasicismul lui Velâzquez, a avut nevoie în prealabil de un impuls al artiştilor spre peisaj, efect al descoperirii perspectivei. Dar fundalurile pe care se detaşează volumele fictive ale lui Michelangelo sînt, în Capela Sixtină, netede sau foarte vagi. Şi atmosfera în care trăiesc personajele lui Velâzquez, în schimbul prelungirii ei luminoase, îndulceşte relieful lor, scăldîndu-le, după cum putem vedea în *Torcătoarele*, într-o impresie relativă. Asta înseamnă că, în timpul Renaşterii, şi chiar şi mai tîrziu, cele două mari achiziţii ale picturii moderne nu au fost folosite simultan. Cei care au vrut să practice această dublă folosire sînt numiţi pictori contemporani; specialişti, mai mult sau mai puţin sinceri, în iluzia a ceea ce în franceză se nu-numeşte *troTnpe-Voeil.* Ei sînt vinovaţi de discreditarea în care a căzut însuşi cuvîntul « realism ». Numai că acest superrealism este un realism prost şi mizerabil,

care n-are nici o legătură cu realismul nobilelor şcoli tradiţionale.

★

Ultimul nostru avertisment pentru vizitatorul expoziţiilor de pictură va fi, aşadar, următorul: să ceară în operele pe care le analizează prezenţa valorilor tactile. Dar de îndată ce a remarcat-o, să fie atent dacă între tendinţa spre relief şi tendinţa spre distanţă s-a stabilit o ierarhie oarecare. E bine dacă una din două domină. Dacă am pretins superioritatea amîndurora, această ambiţie absurdă să-şi primească pedeapsa pe care o merită: dispreţul pentru o solicitare care n-a primit nici un răspuns, întocmai ca solicitarea prostituatei din colţul străzii.

Pregătirea, alcătuirea, apariţia unui tratat atît de neînsemnat au însoţit diferite epoci şi variate întîmplări din viaţa autorului. Mai întîi a văzut lumina zilei într-o ambianţă caldă şi înmiresmată, deşi nu în faţa cuptoarelor dintr-o mare fabrică, nici printre parfumuri. Cei care trebuiau să-l însoţească pe student, autorul acestui tratat, la muzeu, erau pregătirea lui universitară — care făcea, atunci, în ţara noastră, primii paşi regeneratori în domeniul sociologic — muncitorii umili, deşi artişti, aparţinînd uneia dm asociaţiile muncitoreşti din Madrid: breasla patisierilor şi a cofetarilor, pe care, pentru moment, Murillo avea motive mai evidente decît Theotocopuli să-i seducă.

Mai puţin altruiste, deşi totuşi mai plicticoase, au fost alte izvoare de experienţă didactică pe care studentul avea să le încerce, ceva mai tîrziu, pe lîngă nişte elevi particulari mai galanţi. Aceasta s-a întîmplat în anii cînd tabloul lui Joaquin Patinir intitulat 7Ya- *versarea lagunei Stix* era păzit şi aproape ascuns în spatele suprafeţei diagonale strategic constituită de *Bunavestire* a lui Fra Angelico. Remuşcările mele mă scutesc de a preciza motivele pentru care această operă de artă a primit, în Muzeul Prado aproape pustiu, pe atunci din partea tinerimii zvăpăiate, ră-

[37] Publicate la începutul ediţiei celor *Trei ore în Muzeul Prado* (1952), Colecţia Crisol, numărul 06 *(epuizat)* (n. e. sp.).

tăcita prin muzeu, numele de *tablou galeot*[38]. Motivele n-au împiedicat dorinţa tinerească de a preamări acest tablou, deşi ea însemna, într-un anumit sens, a-l dezavua.
Aceste mărturisiri ale noastre de embriologie literară s-ar putea prelungi mult. Primele explicaţii informative ori interpretative improvizate s-au îmbogăţit în anii următori, devenind abundente, fie datorită ocaziilor de serviciu, fie datorită întîmplării. Curiozităţi străine s-au adăugat apoi la multe altele, cînd naive, cînd bănuitoare. în sfîrşit, vizita la muzeu trebuia să furnizeze, cui dobîndise deja o atitudine profesională de scriitor, un argument potrivit. Satisfacţia sa metodică s-a dovedit aproape de neiertat în conjunctura în care autobiografia lui făcea un ocol. Autorul se expatria; şi, pe lîngă aceasta, îşi schimba în două feluri obişnuitul auditoriu al producţiei sale; răspîndit, acum, pînă la un hotar depărtat şi pe un continent străin, deşi de acelaşi sînge.

în momentul în care, aproape la jumătatea veacului, o librărie a vrut să transforme volumul, după numeroase încercări, în darul de Crăciun al unei edituri renumite, autorul, incapabil să uite, deşi ar fi dorit, nu poate decît să se întrebe în gratitudinea sa, ce cauze au făcut ca o încercare atît de puţin deliberată să aibă o soartă atît de norocoasă. Soarta are două feţe. Una constă în aprobarea cîştigată prin păreri sau sfaturi care dacă, uneori, au putut să pară, la început, paradoxale, se transformă, poate, în locuri comune; cealaltă faţă a acordat acestei mici opere un privilegiu de fapt, care, în lipsa unor merite mai bune, o plasează în ceva asemănător unei antonomaze. Trei generaţii pînă acum, şi pe un teritoriu vast, au putut să înţeleagă că ghidul obligatoriu pentru a vizita Mu-

[38] Termen metaforic de la piesa de teatru *Los Galeotes*, comedie spaniolă în patru acte şi în proză, a fraţilor Serafín (1871 —1938) şi Joaquín (1873—1944) Alvárez Quintero. Optimismul este, în general, cheia de boltă a întregii opere dramatice a fraţilor Quintero: se termină totuşi prin a se face lumină în această piesă, deoarece, dacă răul există este în definitiv neputincios ld7 împotriva binelui (n. tr.).

zeul Prado era prietenul care a vrut odată să-i dedice trei ore de prietenie.

Forma şi limbajul îl propuseseră aproape fără ajutorul unei opţiuni posibile contrare. Ghidul trebuie să fie la antipodul convenţiei. Trebuie să fie rapid, fără să fie incomplet; să clasifice fără înfumurare; să fie clar, dar nu prea explicit; erudit, fără ca prin aceasta să supere; epigramatic, fără să fie lipsit de respect. Era silit să folosească o expresie ca cea pe care au auzit-o într-o zi fabricanţii de bomboane, dar pe care au putut, totuşi, s-o asculte fără să se supere esteticienii aberanţi. Să folosească duminicile un limbaj potrivit pentru odihna şcolarului; marţea, pentru refugiul candidatului; joia, pentru aşteptarea logodnicei; vinerea, pentru fastul cu care se serveşte ceaiul; lunea, pentru pocnetul uşii ce însoţeşte ora de închidere a muzeului. Un limbaj care să nu-l şocheze pe oratorul preocupat să se refere şi la tehnici, şi care să nu-l împiedice pe turist, care depinde greu particularităţile limbii. Un limbaj neplictisitor pentru clientul vicios al Muzeului Prado, şi nici tărăgănat pentru cel care-i obsedat de punctualitatea fatală a ceasului său... întotdeauna, dar acum mai mult ca oricînd, o asemenea reuşită va fi votată pentru universalitate. Acum, cînd mica mea carte va fi doar cît un grăunte de muştar, purtînd însă nădejde, poate tocmai de aceea, în împlinirea norocului său evanghelic.

în ediţia obişnuită a celor *Trei ore în Muzeul Prado*, conţinutul cărţii se completează cu unele *Avertismente pentru vizitatorul expoziţiilor de pictură*. Fără îndoială, pentru că e uşor de spus dar greu de făptuit, aceste *Avertismente* pot aştepta ocazia binevoitoare a unui nou dar de Crăciun.

BAROCUL

Această carte ar putea fi numită roman, un roman auto-biografic. Ea va povesti aventura unui om care s-a îndrăgostit încet-încet de o Categorie. O mai întîlnise, adolescent fiind, într-un ceas de plăcută zăbavă, deşi trecător; iar ea era deghizată; căci la un fel de bal mascat, în orgia* churrigueresco-*ului*[39] *spaniol, i-a apărut ea pentru prima oară. Şi-a scos o clipă masca în faţa ochilor înfriguraţi ai studentului...
Numai că a doua zi nestatornicul îşi uita înfrigurarea: în scurtă vreme îi va uita, de asemenea, chipul şi silueta... Nimic din toate acestea, după cum se poate vedea, nu vorbeşte despre îndrăgostirea subită de care am pomenit mai sus. Fugara apariţie a rămas ca un germene în beznă: fructul va întîrzia un sfert de veac pînă să se pîrguiască.

Se întîmplă, cu toate acestea, ca în timpul călătoriilor sale, şi datorită unor experienţe întîmplătoare, tînărul să reîntîlnească în repetate rînduri această apariţie şi să accepte cu supunere prestigiul misterului ei. Iat-o dintr-o

[39] Stil introdus în arhitectura spaniolă, în timpul curentelor baroce, de către Churriguera, Ribera, Tomé şi adepţii lor. Acest stil reprezintă versiunea autohtonă spaniolă, pe care numiţii arhitecţi au acordat-o introducerii în Spania a noilor curente ce au fost stimulate în Italia de Borromini şi de alţi constructori. Analiza elementelor formale ce aparţin acestui stil dezvăluie, mai ales, moştenirea plateresc ă şi gustul pentru încărcătura excesivă ce au caracterizat stilul Isabel. José de Churriguera, cel care dă numele modalităţii baroce pe care o comentăm, este principalul artist care defineşte şi răspîndeşte expresia acestui stil (n. tr.).

dată ivindu-se pe cărările cele mai neaşteptate, amuzîn-duse prin a deschide perspectivele cele mai desfătătoare; fie că este vorba de peisajele dulcege unde se află Coliba lui Moş Toma, *de colecţiile antropologice ale lui Blumen- bach, de insula Tahiti a lui Gauguin sau de Peru, unde s-a născut mama lui; fie că se explorează ţinuturile locuite de* Autodidactul *lui Grácián, sau cele ale* Solitarei Stîncilor, *pe care a deshumat-o abatele Bri-mond... în fiecare din aceste excursii către climatele nostaligiei, întîmplarea presară în drumul călătorului noi apariţii, mai mult sau mai puţin desluşite, ale categoriei Barocului: pe de altă parte, asemenea ocazii sînt folosite pentru obţinerea unor informaţii privitoare la ciudata persoană. Tînărul îi afllă numele pe care nu-l putuse afla în timpul carnavalului churrigueresc. Află, de asemenea, o parte din rubedeniile sale. Şi acum ştie că această categorie trăieşte pe tărîmul celor care tînjesc după îndepărtatul Paradis pierdut.*

Muzeele şi istoriile picturii, pe care, în timpul studenţiei, le vizitează şi le consultă adeseori, ridică în slăvi frumuseţea acestei doamne şi-i înfăţişează portretul. însemnări adunate de ici-de colo, precum şi unele întrevederi, alimentează truda unei pasionate cristalizări. O trudă niciodată mai activă ca în ceasurile cînd prezentul îndrăgostit şi viitorul exeget ascultă muzică. 0 bănuială încolţeşte în sufletul său: toată muzica, din toate timpurile şi din toate şcolile, nu va fi şi ea, la rîndu-i, barocă?... Nu va fi subjugată şi fascinată de Baroc? Astfel tînărul nostru descoperă în acelaşi timp şi puterea ideii, farmecul pe care aceasta îl emană, începe să se teamă de ea şi în acelaşi timp s-o iubească. Ghiceşte partea de feminitate fatală a barocului, vraja sa de sirenă: desfătarea pe care o provoacă ea şi tulburarea pe care această desfătare o transmite sufletului, capabilă să anihileze într-o singură zi comorile adunate . după o anevoioasă ucenicie clasicizantă. Aceste jocuri ale sensibilităţii şi ale inteligenţei — dar cum să deosebim, în fiecare din ele, partea de inteligenţă şi cea de sensibilitate? — constituie prima parte a povestirii.

Timpul trece. Şi la începutul celei de a doua părţi sur- 131 *vine un eveniment hotărîtor. După atîţia ani de şovăială*

indolentă, sfiosul nostru visător află într-o bună zi că doamna visurilor sale e foarte curtată, ba chiar — ca să vorbim deschis — că e la modă la Curte. Şi atunci voinţa adormită prinde viaţă şi se trezeşte. Există riscul iminent ca această Categorie să cadă în mîinile altcuiva. Unele voci din public au şi început să afirme acest lucru. Acum gelozia pune stăpînire pe tînărul sfios şi-l muşcă de inimă. Se hotărăşte. Amorul propriu rănit îi dă aripi.

Acesta-i momentul cînd îl vedem plecînd spre centrul Europei, unde va lupta într-un turnir pentru mina frumoasei doamne, anunţînd că-i vorba de o luptă unică sau de un tenson [40]*. Zvîrle dialectica precum o lance, zboară spre abaţia din Pontigny, nume faimos în ţinutul Burgundiei. Acolo trebuie să aibă loc turnirul Barocului. Un tribunal de pairi va da cîştig de cauză celui care se va dovedi mai subtil în a ghici dorinţele preţuitei Categorii, într-o mai bună slujire amoroasă a farmecelor ei. Sub titlul* Disputa Barocului, *se va întîlni în această carte cronica incidentelor din timpul concursului şi a recompensei finale... Mîna doamnei va fi cîştigată de acela care o visase cu statornicie, deşi această statornicie fusese inactivă uneori. încercarea o dată terminată şi premiul acordat, un bărbat se căsătoreşte cu teoria sa şi, cînd vine toamna, părăseşte împreună cu ea ţinutul burgund.*

Ultimele capitole ale romanului ne povestesc minunăţia călătoriei de nuntă. într-o excursie făcută în Portugalia, cu opriri şi popasuri la fiecare dintre sanctuarele memorabile, martore ale unei noi copilării a Barocului, înstelată cu fantezii oceanice şi cu misterioase influenţe orientale — Batalha şi Cintra, Braga şi Evora sînt tot atîtea alcovuri. Oare nu cumva la Coimbra se aude uguitul turturelelor, în clipa cînd, la auzul goarnei din cazărmi, ele leşină de iubire precum vivandierele? Umbra palmierilor şi opulenţa luxuriantă a cactuşilor împodobesc Grădina Botanică din Lisabona. Dacă toate drumurile duc însă la Roma, ele duc deopotrivă şi spre Orient. De la Lisabona, perechea zboară către Frankfurt

[40] Compoziţie poetică provensală în formă de dialog în contradictoriu (n. tr.).

şi pînă la Viena. Acolo, un Barockmuseum *vorbeşte despre virulenţa inspiraţiei baroce şi a ritmului său identic, în cele mai îndepărtate meleaguri ale lumii şi chiar de dincolo de lume...*

Da, de dincolo de lume... Dansul stelelor nu evocă în ritmuri, figuri şi paşi una din schemele preferate ale barocului? Cînd, în efortul său de a supune întregul univers legilor lucide ale unei sistem, Kepler denunţă optuzitatea concepţiei anticilor, conform căreia aştrii se mişcă pe orbite circulare, şi propune altă schemă, în care modelul este o curbă mai complexă — elipsa, cu cele două focare ale ei — nu stilizează el oare ştiinţa astronomică într-o manieră care nu mai este clasică, ci barocă? Şi, cu privire la propriul nostru trup, la drumul şi aventura sîngelui nostru, Harvey — acest Kepler al fiziologiei — nu face oare acelaşi lucru înlocuind o imagine fixă şi statică cu alta, dinamică, atunci cînd descoperă circulaţia sîngelui, acea ispravă asemănătoare cu actul creator al artiştilor, care, atunci cînd pictează, cînd sculptează, cînd înalţă monumente, par îndemnaţi de o voinţă de a-şi bate joc de condiţiile gravităţii într-o nebună acumulare a «formelor care zboară »? Dar întocmai ca în vin, Dionysos trăieşte şi în sînge.

Curtea pe care începuse s-o facă studentul în timpul unei obscure serbări madrilene se încheie şi ea în mod baroc, printr-un zbor generos de-a lungul omenirii, de-a lungul istoriei. Şi astfel ia sfîrşit romanul nostru. Ce s-ar mai putea adăuga? Doar în foiletoanele vulgare sau în poveştile pentru copii cuvîntul « sfîrşit» încheie relatarea, după ce am citit în ea că « S-au căsătorit şi au avut mulţi copii». Dar atît în viaţa reală cît şi în ideologia autentică, orice concluzie este un nou început. Ce ne va învăţa aventura, cînd povestirea aventurii va lua sfîrşit?

*Iată cîteva imagini foarte naive. 0 ştim şi ne este ruşine; dar fără să ajungem, în orice caz, la hotărîrea de-a socoti deplasată această notă de nevinovăţie. La urma urmelor, oare « baroc » nu înseamnă, în fond, « inocent »*P *Am vorbit de un roman. Să considerăm că este vorba de un basm.*

DATE

CHURRIGUERA

Deşi de inspiraţie romantică, celebrul titlu dat de Verlaine paginilor, care s-au vrut vindicative, din *Poeţi Blestemaţi*, oferă o anumită valoare permanentă, mai amplă şi susceptibilă de a fi transformată aproape în definiţie. Cunoscînd *Poeţii Blestemaţi*, putem în- tîlni de asemenea accentul acestui blestem şi la alţi artişti, şi la alţi creatori intelectuali. Fatalitatea unui echivoc îi urmăreşte de la un secol la altul, şi nu-i în mod necesar o fatalitate a uitării sau a necunoaşterii. Opere mereu evocate ajung să fie respinse fără încetare.

Zenon din Eleea, de exemplu, este un « filozof blestemat ». în nesfîrşita luptă dialectică, instinctul de conservare al oamenilor mijlocii este totdeauna de partea acelui polemist grosolan care demonstra mişcarea în devenire... în mod analog, Americo Vespucci este un explorator blestemat: vrem să-l facem să plătească scump avantajul de a fi lăsat prin testament numele său continentului descoperit de Cristofor Columb. Şi amintirea lui Gongora, poet blestemat, ca şi noţiunea medicală de « artritism», se leagă de cele mai variate boli. Adăugăm, pentru a demonstra că greutatea unor blesteme asemănătoare nu cade în mod exclusiv asupra unui sector literar, că aceeaşi nedreptate a soartei a căzut şi asupra lui Boileau.

Churriguera reprezintă în Spania tipul desăvîrşit al unei astfel de nenorociri. Cînd publicul nostru — şi termenul include aici chiar şi pe academicienii de la 134

Belle Arte; mai ales pe academicieni — cînd publicul nostru a spus: « churrigueresc » îşi închipuie că a spus ceva. Crede că a definit, cu o expresie rituală, cine ştie ce culme a unui prost gust de neiertat. Şi iată cum asemenea repulsii şi mofturi pot proveni inclusiv din medii pătrunse de ideologie romantică sau de revoluţionarism constituţional. Cutare partizan al versului liber va încrunta din sprîncene în faţa pietrei libere. Cutare virtuos al filozofiei metaforice va refuza să-şi acorde nu numai admiraţia, dar chiar indulgenţa coloanelor metaforice, vreau să spun celor cu elemente constructive prea evident luate din lumea vegetală. Şi există persoane care nu cred decît în evoluţia speciilor şi resping sau se prefac că resping dinamismul colonadelor sau al ferestrelor.

În ceea ce mă priveşte, credincios slujitor al raţiunii cum pretind a fi, îndrăznesc să-mi proclam respectul pentru eroicele violenţe ale pasiunii. Respectul meu înspăimîntat, pătruns în acelaşi timp de teroare şi de iubire. Cînd fug de delir, cînd mă depărtez de foişorul înalt o fac pentru că mi-e frică de ameţeală: cu alte cuvinte, pentru că, în mod secret, sînt prea mult atras de abis. Poate că sînt hărăzit prin naştere acestui abis: astfel, ca să nu cad în el, nu-mi rămîne decît să mă depărtez şi să pipăi cu piciorul, pentru a-mi redo- bîndi siguranţa, pămîntul vîrtos, stînca dură, care, susţinîndumă, mă apără chiar împotriva mea. Cu timpul sper totuşi să dobîndesc puterea de a imita pilda inteligentă şi voluptuoasă a lui Ulise. Şi să nu mai trebuiască să-mi astup urechile cu ceară, precum gloata vîslaşilor. Şi să fie de ajuns să mă leg zdravăn de catarg şi, cu auzul liber, cu curiozitatea trează, să mă desfăt fără nici un risc ascultînd cîntecul sirenelor.

Churriguera, arhitect blestemat, sirenă fermecătoare !... Altarele tale din bisericile hispanice, colonadele tale madrilene, Primăria din Salamanca îmi aduc şi într-o zi vor aduce lumii — cu revărsarea tumultuoasă a pasiunii tale, cu « prostul lor gust» care numără şi cîteva blazoane şi reaminteşte haosul primitiv aşa cum 135 operele clasice reamintesc Partenonul grecesc — un

tragic cîntec de abis şi de oceane... Prevăd, într-un viitor apropiat, o răzbunare pentru Churriguera. Nu proslăvim oare astăzi profunzimile misterioase ale lui El Greco? Nu se străduiesc unii poeţi prieteni să-i ridice din nou altare lui Gongora? împotriva blestemului secular, un descîntec salvator. Conştiinţa unei tradiţii rituale, împreună cu o dragoste clandestină care datează de ieri, inspiră acest descîntec mîinii ce desenează un semn magic, o dată cu prezentele rînduri fugare.

Haosul stă întotdeauna ca o santinelă în stare de alarmă în sălaşul Cosmosului. Servitor şi stăpîn, dacă pe de o parte haosul se lasă colonizat — voinţa umană deschide o cărare în pădure — şi dacă, pe de altă parte, se săvîrşeşte cea mai mică neglijenţă — vegetaţia sălbatică devorează de îndată cărarea părăsită.

Mă aflu într-o capitală germanică şi locuiesc într-un hotel la modă, prevăzut cu toate ingeniozităţile confortului. Dar acest hotel poartă numele de *Zum Wildermann*: şi, drept emblemă, un monstru hirsut, acoperit de un frunziş sălbatic şi des, cu o piatră mare într-o mînă, iar în cealaltă cu o măciucă sau un baston.

Oare acest slujbaş al hotelului, atît de atent la disciplina soneriilor, nu-i cumva chiar geniul locului ? Oare uniforma sa slugarnică nu ascunde cumva libertatea omului din pădure? Ceea ce ipoteza îmi aduce ca certitudine compensează ceea ce mi-ar putea aduce ca nelinişte. Am ajuns să ghicesc că valoarea imaginii e determinată de însăşi dualitatea ei. Că această forţă a naturii îmi permite să dorm liniştit şi să găsesc, cînd mă voi trezi, un anumit număr de lucruri gata pregătite. Că pot scrie, tocmai fiindcă acest om ar putea lovi cu pumnii. Că barbaria lui este garanţia civilizaţiei mele; sau, pentru a fi exact, că barbaria *noastră* profundă este garanţia civilizaţiei *noastre* eminente.

Fiecare dintre aceste realităţi dă naştere unui stil. Un stil se suprapune altuia. E foarte bine aşa. Stilul civi-

lizaţiei se numeşte clasicism. Vom numi oare baroc stilul barbariei, persistent, mereu sub nivelul culturii? E numită barocă perla groasă şi neregulată. Dar şi mai barocă, mai neregulată încă, este apa oceanului pe care stridia o metamorfozează în perlă, şi uneori, în cazurile de reuşită totală, în perlă perfectă.

***Wildermann*, tatăl meu ! Datorez mult dascălilor mei: le datorez demnitatea. Dar din cînd în cînd e bine să mă întorc la tine; să mă întorc pentru a mă hrăni cu forţa ta. De aceea, fără a renunţa la vreun confort, îmi place să trag din cînd în cînd la Hotelul Omului Sălbatic.**

1911

Carnavalul, în rînduiala autentic catolică a anului, este aproape la fel de liturgic ca şi Postul mare. Postul mare care, în timp ce pregăteşte Vinerea Patimilor, ispăşeşte Lăsata secului.

Cîtă înţelepciune, nu numai practică ci şi teoretică, în acceptarea regulată şi predeterminată a acestei excepţii! *Oportet haereses esse.* Trebuie să existe eretici, iar măştile trebuie să se distreze şi ele.

Niciodată excluderi, dar întotdeauna ierarhie! Ce dezgustător e un carnaval necontenit! Dar ce searbăd e un an fără nici un fel de Carnaval!

Ca şi Carnavalul, vacanţele au şi ele o valoare de excepţie, înţelept acceptată cu anticipaţie. Este vorba de nişte instituţii baroce, datorită cărora disciplina generală îşi găseşte precis viabilitatea. Legea muncii atinge plenitudinea valorii sale atunci cînd, alături de ea şi în limite apropiate, se stabileşte o perioadă de răgaz, iar ordinea, atunci cînd, pe de lături, se plăteşte focului ceea ce i se cuvine şi se aprinde, pentru diavol, dacă nu o luminare, ca pentru Sfîntul Mihai, măcar 9 un chibrit.

Pentru a te răcori, pentru a te recrea. Pentru a te pierde* din cînd în cînd, în Paradisul pierdui. în timp ce se cîştigă, cu efortul secolelor şi al generaţiilor Ierusalimul ceresc[41].

1913

[41] Carnavalul pare, după epoca în care a fost scrisă nota anterioară, să fi dispărut, sau aproape (definitiv?) din obiceiurile noastre. Dar dacă examinăm atent, observăm că a fost înlocuit în mare parte şi în aceeaşi termeni, pentru examenele şi părerile Ştiinţei Culturii, de *vilegiatură.* în acelaşi timp s-a adăugat aproape în mod universal, ansamblului de « vacanţe », obiceiul wee^-end-ului sau «săptămîna englezească». în orice caz termenii despre care se vorbeşte în această pagină rămîn pe deplin valabili, ieri ca şi astăzi. în actualul tip de vilegiatură şi de *u)eek~ends*, barocul nu pierde nimic. Nici diavolul (n. a.).

Cît de mult se aseamănă Alexandria cu secolul al XVI I-lea !... în ambele epoci, Cultura se scaldă în peisaj.

★

Pacea este o duminică. Războiul, un lanţ de zile lucrătoare. Important este ca esenţa duminicală să se răspîndească în tot restul săptămînii.

*

Cîntecele populare, costumele regionale, încîntătoarele obiceiuri locale au apărut în ochii criticii naive, care se trage din Vico şi din Herder,ceva secular; imemorial, mai bine spus. După cum sîntem informaţi, toate acestea s-au născut în realitate o dată cu civilizaţia barocă, în secolul al XVIII-lea, mai ales. Din acel moment istoric, în care, în mod simultan, a apărut Enciclopedia şi s-a delimitat Folclorul.

★

Inocenţa se caută tainic în plăcerea nudului. Sinceritatea dedesubtul măştii. De obicei, măştile sînt cele care «vorbesc pe şleau ».

★

.41 Oare Jean-Jacques ar fi existat fără Robinson?

Dar a existat într-o zi un alt Rousseau care s-a numit Pelagius [42]. Polemica dintre Sfîntul Augustin şi Pelagius are mult mai multă autenticitate în spiritul ei decît polemica împotriva maniheiştilor. în acest sens, Sfîntul Augustin ne poate sluji ca patron în sarcina pe care ne-am asumat-o noi, tinerii, şi care este în acelaşi timp aceea a unei lupte împotriva lui Pelagius, împotriva lui Rousseau.

★

Cu toate acestea, însuşi faptul că a reînviat sub alt nume indică limpede că Pelagius nu va fi niciodată răpus cu desăvîrşire. Pe de altă parte, e bine să nu fie.

★

Ce înseamnă în istoria artelor acest termen: «gotic înflorit»? înseamnă că a existat un alt gotic care n-a fost înflorit. Un gotic cu structura pură. Sau, pentru a spune direct, un gotic clasic — tot atît de clasic ca şi arta greacă în epoca anterioară barocului grecesc.

★

Epoca « postbelică » va fi o revenire la « sfîrşitul secolului ». Aşa cum « sfîrşitul secolului » a fost o revenire la «contrareformă»; iar «contrareforma» la «fran- ciscanism »; «franciscanismul»la «alexandrinism»; «alexandrinismul » la « orient». Şi « orientul» la « preistorie ».

1918

[42] Celebru eretic britanic din secolul al V-lea, fondator al pelagianismului, care nega păcatul originar şi graţia, polemi- zînd astfel cu doctrina Sfîntului Augustin, adeptul predestinării (n. tr.).

Cine mai citeşte astăzi *Biblia Umanităţii* a lui Michelet? Generaţia părinţilor noştri uitase deja această carte. Iată explicaţia exactă a faptului că puteam s-o găsesc şi s-o citesc, încă din fragedă copilărie, într-un pod.

Să nu mă întrebaţi dacă o înţelegeam. Făceam mai mult decît atît. Cînd înţelegi bine la zece ani, uiţi la paisprezece. În schimb o oarecare urmă tot mai rămîne din ceea ce ai înţeles pe jumătate la vîrsta aceea.

Din această lectură făcută la întîmplare am reţinut, în afară de alte detalii minunate, un titlu la care am meditat multă vreme. Oare nu scrie acolo, cu privire la epoca macedoneană a istoriei greceşti, despre *Lumea- Femeie*? Sau, poate, despre tema din *Cîntarea Cîntă~ rilor* a Siriei străvechi? În orice caz, cînd ceva mai tîrziu pedagogia mi-a pus în mîini primele texte elementare din Istoria Universală, am înţeles imediat ceea ce însemna Alexandria şi, în termeni generali, această Grecie care supravieţuieşte Greciei.

Ştiu, astăzi, ştiu. Ceea ce-i valoros la Michelet cu privire la filozofia istoriei, se întîlnea mai demult la Giambattista Vico. De asemenea, destul de timpuriu, mi-a fost dat să cunosc *Ştiinţa Nouă* şi, nu că vreau să mă laud, pe Hegel.. . Adevărul: în orice caz, nicăieri n-am reîntîlnit o formă atît de uimitor, atît de sintetic clară, pentru a defini, într-un cuvînt, sensul unei epoci întregi.

A unei singure epoci? Aici intervine la timp altă învăţătură, de data aceasta goetheană. Renumitul *Ewig-weibliche,* Eternul Feminin, are oare numai acea semnificaţie, ca să zicem aşa, *galantă,* cu care se mulţumeşte interpretarea generală? Sau traduce în simbol o categorie constantă a spiritului şi, prin urmare, a istoriei umane? Se limitează oare cuprinsul acestei expresii la totalitatea femeilor din trecut, din prezent, din viitor? Există fără îndoială şi alte realităţi în realitatea totală, susceptibile de a fi incluse în această specie de gineceu abstract, separat pînă şi de orice determinare sexuală şi chiar de orice metaforă de acelaşi ordin.

Weininger spunea, întorcînd spatele intenţionat ştiinţei botanice: « în lumea vegetală, floarea este totdeauna feminină; copacul, masculin». Dacă floarea, orice floare, este femeie, se poate crede lesne că Siria, după părerea lui Michelet, este şi ea la fel. Sau misterele de la Eleusis. Sau un secol întreg din Existenţa Umanităţii. Sau Democraţia.

Sau barocul.

1920

întotdeauna cînd întîlnim reunite într-un singur gest mai multe intenţii contradictorii, rezultatul stilistic aparţine categoriei barocului. Spiritul baroc, pentru a ne exprima vulgar şi direct, *nu ştie ce vrea*. Vrea, în acelaşi timp, şi pro şi contra. Vrea — iată aceste coloane, a căror structură este un paradox patetic — să graviteze şi să zboare. Vrea — îmi amintesc de statuia unui înger, pe-o anumită grilă, într-o anumită capelă dintr-o anumită biserică din Salamanca — să ridice braţul şi să coboare mîna. Se depărtează şi se apropie în spirală... îşi bate joc de exigenţele impuse de principiul contradicţiei.

Doamne, gestul tău este într-adevăr un algoritm al barocului, în acest tablou din muzeul meu — e de la sine înţeles că Muzeul Prado îmi aparţine — intitulat: *Noli me tangere.* Este limpede că aparţine lui Correggio, părintele atîtor voluptuoase realizări baroce. Magdalena, Doamne, stă la picioarele tale. Tu o atragi spre tine în momentul cînd o respingi. îi întinzi mîna spunîndu-i: « Nu mă atinge». îi arăţi drumul spre cer, lăsînd-o pe pămînt, în mult duioasa ei descumpănire. Şi ea, de asemenea, femeie care se căieşte pentru păcatul săvîrşit, lascivă în pocăinţă, şi ea, de asemenea, este, prin definiţie, barocă. Ea, care, pentru a te urma, Doamne, se ghemuieşte la picioarele tale.

0 cunosc pe sora fericită şi învinsă a acestei Magdalene a pictorului din Parma; fericită tocmai pentru că 145 este învinsă. Cu braţele desfăcute, leşinată, cu ochii

daţi peste cap, cu mîinile vlăguite, cu genunchii tremurători şi cu inima înecată în lacrimi. Este Sfînta Caterina[43] din Siena, în *Svanimento*, de Sodoma. Şi această patriciană care cade, cu capul în jos, cu privirea pierdută, într-un colţ din tabloul lui Tintoretto, ce reprezintă o luptă navală. Şi Sfînta Tereza, a cărei inimă avea să fie străpunsă de o săgeată, în acea capelă, în acea nişă, pe care a şlefuit-o la Roma geniul tumultuos al lui Bernini.

Ei bine: toate aceste naufragii continuă, pentru cel care ştie să înţeleagă misterele de la Eleusis şi religia lui Isis, de pe vremea cînd ea reprezenta în Egipt, adevăratul, unicul zeu; cînd Osiris nu era decît un cuvînt generic pentru a desemna «mortul».

Toate acestea sînt o eternă realitate, *das Ewig-weibliche*, şi fireşte, un stil: stilul baroc.

1920

[43] Viaţa Sfintei Caterina i-a inspirat lui Sodoma o serie de fresce care se află în biserica Sfîntul Dominic din Siena, şi în special celebrul *Svanimento* (Leşinul) (n. tr.).

GRĂDINA DIN COIMBRA

Păstrez nealterată amintirea unei ore de amiază, din- tr-o anumită zi de mai, petrecută în Grădina Botanică din Coimbra. Oră domoală şi tulbure, cu miresme vegetale şi galeşe uguieli. Palmierii zvelţi, lacomi de soare, se înălţau pînă în vîrful palatului lor de lumină dommînd de foarte sus frunzişul pe care acum îl dăduse uitării aşa cum femeia despuiată în fata oglinzii uită, datorită strălucirii inteligente a ochilor, umbrele mîndre pe care instinctul le-ar întîlni la jumătatea urcuşului... Da, palmierii dominau laurii; dar trompetele marţiale ce răsunau într-o cazarmă vecină nu înăbuşeau geamătul cald al turturelelor.

Glasuri de turturele, glasuri de trompete, auzite într-o grădină botanică... Nu există peisaj acustic cu o emoţie mai caracteristic barocă.

în acea oră însorită de primăvară, într-o clipă de trîndăvie şi de reculegere, mi-a fost dat să cunosc pe deplin un adevăr fecund: anume că barocul este în mod tainic însufleţit de nostalgia Paradisului pierdut.

ALFA ŞI OMEGA

Paradisul, început şi sfîrşit al Istoriei. în spiritul Umanităţii, alfa şi omega.

Din pricina pomului cunoaşterii — adică prin exerciţiul curiozităţii şi al raţiunii — s-a pierdut într-o zi Paradisul. Datorită calvarului progresului — adică tot 147 prin exerciţiul curiozităţii şi al raţiunii — se înaintează

pe drumul de întoarcere. întreaga Istoric poate fi considerată ca un itinerar anevoios între inocenţa care ignoră şi inocenţa care ştie.

Cu toate acestea, în timp ce ne îndreptăm spre Paradisul nedobîndit spre Ierusalimul ceresc, cunoaştem vremelnicele paradisuri intermediare, în care se evocă începutul şi se prevede izbînda; în care Edenul reapare, mulţumită reminiscenţei sau a profeţiei.

Orice artă întemeiată pe reminiscenţă sau pe profeţie este întotdeauna mai mult sau mai puţin barocă. Şi literatura universală — se va descoperi într-o bună zi lucrul acesta — a înălţat, la intrarea în pădurea barocului, două coloane înalte, ce poartă numele poetului Milton şi al Sfîntului Ioan evanghelistul: *Paradisul pierdut* şi *Apocalipsa*.

(Cu o clipă în urmă, privirea îmi era absorbită de evantaiul unui palmier, care flutura cu o graţie feminină. Mi s-a părut — iluzie? — că palmierul creşte subit puţin, că îşi lungeşte trunchiul, într-un fel de salt. Surpriza îl întreabă şi el răspunde — încăpăţînat dar surîzător — că nu, că nu...)

BAROCUL, CU TITLU DE RECOMPENSĂ

Paul Valery, poet situat la frontiera opusă barocului, intelectual pur — care elimină, prin urmare, problemele de început şi de sfîrşit, de alfa şi de omega — mai mult artist decît poet, a scris un poem admirabil: *Palmierul*. Ce bine dacă am fi putut reuşi să-l citim chiar în această grădină sau poate în alta din Lisabona, unde palmierii, încă şi mai numeroşi, îşi răsfiră frunzele pe un bulevard uriaş, la un pas de grilajul ce închide capătul unei străduţe înguste cu ziduri leproase !

Patience, patience.
Patience dans Vazur!
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mur / …

Ei bine: Valéry, întotdeauna lucid, a mărturisit că a scris acest poem ca o recreaţie, o vacanţă, acordîndu-şi această răsplată după îndelungatele ore de sîrguinţă cerute de importantul său poem *La jeune Parque*... Odihnă duminicală, după truda de şase zile.

Am înţeles astfel de ce secolul al XVIII-lea, iubitul meu secol al XVIII-lea, cel al instituţiilor filantropice şi utilitare temeinice, al ştiinţei şi al raţiunii, a fost totodată şi secolul care s-a complăcut în a crea Grădinile Botanice. Cu alte cuvinte: cum a putut acest secol prin excelenţă raţionalist să fie în acelaşi timp şi secolul baroc prin definiţie.

Am înţeles că, atunci cînd acest secol a obosit să compună un poem ca *La Jeune Parque*, el se distra, oferindu-şi ca răsplată jocul unui poem precum *Palme :* Grădinile Botanice reprezentau duminica unei epoci, încercată de cele şase zile de muncă, de Ateliere, de Arsenale, de Fortăreţe, de Poduri, de Academii, de Saline... După ce un Pombal \| de exemplu, trasase planul unui întreg cartier din Lisabona, distrus de un cutremur, sau aprobase un regulament al Pulberăriei, se ducea să planteze un palmier sau un cina- mom [44]. Sau, pur şi simplu, se ducea să se aşeze la umbra unui copac, scăldat de soare, aşa cum s-ar fi dus, într-o noapte plină de primejdii, să asculte o operă italiană.

Se simţea, aşa cum mă simt eu acuma — eu, intelectual zilier, — sărbătoreşte îndrăgostit de baroc.

1921

[44] Copac numit ştiinţific *Melia acedaracho.* Are lemnul tare şi parfumat. Din fructele sale de mărimea bobului de năut
149 se fac boabe de mătănii (n. tr.).

PRIVIGHETOAREA ŞI FLAUTUL

în dedicaţia de pe exemplarul meu al cărţii *0 povestire arabă, izvor comun al lui Ibn-Tofail şi al lui Graciân*, autorul ei, Emilio Garcia Gomez, a scris: « . . . Cu speranţa că nu i se va părea necuviincios să-i scoată lui Andrenio *chambergo*[1] -ui din secolul al XVI-lea, pentru a-i pune vechiul turban ». La aceasta mă grăbesc să răspund: «Nu, nu mi se pare necuviincios... De loc? Deocamdată, astfel de atacuri, suprimînd frivola mascaradă a caracterului local sau de epocă în jurul celor mai bune producţii ale culturii, definesc unul dintre scopurile esenţiale ale criticii (contrariu opiniei comune, conform căreia critica trebuie să servească pentru a *caracteriza*, pentru a accentua culorile locale şi gusturile de epocă)».

Şi apoi, lăsînd la o parte faptul că o colaborare multiseculară în producţia unei opere îi conferă acesteia întotdeauna o anumită nobleţe, nu cumva în cazul lui Andrenio, sub fastul *chambergo-vXxxi*, s-or fi strecurat primele tururi ale turbanului, ori poate vreun nod sau o zdreanţă? N-ar fi exclus ca, în cele din urmă, turbanul, la rîndul lui, să ascundă altceva. Poate o diademă bizantină; poate coiful de piele al persanului ingenios.

Aşa se întîmplă întotdeauna în cultură. Repertoriul miturilor sale nu este prea extins nici foarte schimbător. Anumite fonduri comune ale naturii sau ale isto-

[1] Pălărie moale cu boruri largi (span.).

riei par să provoace, în chip aproape firesc, o replică în lumea ficţiunii. Astfel, figurii lui Adam, primul om, autodidact silit, în faţa paginilor albe ale cărţii experienţei, îi corespunde invenţia lui Andrenio, falsul prim om, autodidact posibil, în faţa unui nou capitol al acestei cărţi. Printre primele cuceriri umane, trilului natural al privighetorii i-a răspuns foarte curînd cîntarea meşteşugită a flautului.

ASCENDENŢII LUI

Andrenio, în versiunea mitului după Grácián, reuşeşte destul de tîrziu să-şi pună *chambergo*~ul pe cap. Bastard şi de origine clandestină, troglodit de felul lui, crescut ca un animal, lipsit de învăţătură, este deja un adult, la vîrsta raţiunii, cînd i se deschide în faţa ochilor marele teatru al Universului. În faţa acestui Univers se pomeneşte singur. Singur şi fără tutore primeşte primele lecţii de la realitate, se exersează în primele satisfacţii ale puterii. Din acest punct de vedere se află foarte departe de Segismundo, prinţul din *Viaţa este vis*, la care pedagogia a precedat experienţa.

Cu cinci secole însă înaintea lui Andrenio, apăruse Hayben-Yacdan, eroul din *Risala*, de Ibn-Tofail, încă şi mai adamitic decît Andrenio, pentru că nu s-a născut probabil din femeie; ca şi cum ar fi fost prima făptură omenească de pe lume. Şi deoarece pentru el singurătatea şi peştera n-au fost doar începutul, ci, după un scurt răstimp, deznodămîntul. Iată un Adam care pleacă din Paradisul său pentru o călătorie dus- întors.

Oare fabula lui Grácián purcede din fabula lui Ibn-Tofail; iar figura lui Andrenio din aceea a lui Hay? Prima ediţie a textului original al *Risalei*, prima sa versiune latină, amîndouă datorate lui Edward Po- cocke, apăreau la Oxford la douăzeci de ani după 151 apariţia la Zaragoza a primei părţi din *Criticón...*

Oare Grácián a putut s-o cunoască pe cale indirectă prin vreun coleg ebraizant? Sau, poate, prin vreun intermediar arabizant, în părţile Aragonului? Sau pe calea tradiţiei şcolare? Cel puţin să fi folosit un izvor mai apropiat în persoana lui Albert cel Mare.

Explicaţia pe care mi-a dat-o astăzi Garcia Gómez este mai simplă. După părerea lui, Hay-ben-Yacdan n-ar fi tatăl lui Andrenio, ci fratele lui mai mare. Fii amîndoi ai altui Adam posibil, ai altui virtuos al autodidactismului, personaj fără nume, care apare drept « constructor al idolului». în povestea numită *Despre idol, despre rege şi despre fiica sa,* pe care arabistul nostru a găsit-o într-un manuscris de la Escorial cînd căuta în literatura hispano-musulmană documente noi pentru un studiu despre legenda lui Alexandru. A mai aflat că, din cei doi fii, cel care aminteşte mai bine fizionomia paternă este mezinul. Deocamdată, fără să provină dintr-o generaţie spontanee, nici din fermentarea argilei, ci folosind vorbele crude pe care le foloseşte Omar în textul povestirii, « din ceea ce fac bărbaţii cu femeile ».

Dacă *Crisis* şi *Risala* purced, din *Povestire, Povestirea,* la rîndu-i, purcede şi ea de undeva. Ce origine depărtată, pierdută printre primele vise ale Umanităţii i s-ar putea atribui? Problemă identică cu aceea a psihanalistului, preocupat să caute cauza imediată a oricăruia dintre personajele care populează noaptea unui adult, în tainele unei copilării sau în cele ale unui alcov.

DESCENDENŢII LUI

Să renunţăm la problema originilor mitului pentru a aminti pe scurt unele episoade din destinul său ulterior, pentru că forţa plastică a esenţei sale — în care nostalgia inocenţei, a Paradisului pierdut, se îmbina cu necesitatea logică de a căuta originea cuceririlor intelectuale — este foarte departe de a-i epuiza, în episodul menţionat, însuşirea.

O jumătate de secol se scurge între falsul Adam al lui Gracián şi falsul Adam al lui De Foe. *Robinson Crusoe* a fost publicat în anul 1719, exact în momentul cînd omenirea pare mai depărtată de preistorie... Să -mi fie îngăduit a aminti aici cum, într-o pagină din cartea mea *Moara de vînt*, am crezut că pot deriva din Robinson o întreagă etapă a sensibilităţii baroce şi, mai tîrziu, romantismul. Să se remarce, în afară de aceasta, coborîrea nivelului, de la un autodidact la altul. Robinson se prezintă ca un om gata înzestrat cu experienţa societăţii şi a pedagogiei. Ucenicia lui în singurătate nu se referă la *a şti*, ci la *a face*. Din acea ucenicie nu dobîndeşte cunoaştere, ci dibăcie.

Şi mai puţin puternic este noul autodidact al lui Jean-Jacques... Pretinsul său « om al naturii » ştie multe lucruri. Pe de rost pe Montesquieu, în politică; pe Newton, în fizică; pe Plutarh, în morală. El e foarte caracteristic pentru secolul al XVIII-lea, şi este şi elveţian pe deasupra. Şi troglodit, şi vegetarian, dar numai în proporţia în care doamnele de la Curte sînt păstoriţe.

(Ca atare, însuşi Paul, Paul al Virginiei, Adamul dintr-o cromolitografié, logodnicul unei Eve de pension? Singurul lucru pe care aceşti autodidacţi relativi par să-l înveţe în sînul naturii — şi din natura tropicelor! — este « darul lacrimilor » şi gingăşiile pudoarei. Versiune oricum preferabilă celeia pe care pictorul Gauguin o va afla mai tîrziu în paradisul din Noa-Noa. Şi acelora pe care le va pune în practică Mowgli, personajul lui Rudyard Kipling, hrănit de lăcuste ca atîţia predecesori ai săi, şi dat, precum Segismundo al lui Calderón, la şcoala animalelor; sau ca un pestalozzian, sau ca un montessorian [1], sau ca un cercetaş; aşteptînd momentul cînd chemarea iubirii îi va da în inima junglei lecţii foarte desluşite, în exerciţii practice, care se lipsesc de orice *Dafnis şi Cloe* drept carte de citire.

* De la numele *Măriei Montessori* (1870—1952), pedagogă italiană care a pus la punct o metodă destinată să dezvolte memoria copiilor (n. tr.).

Sărmane Andrenio, cît de diminuat te văd! Tu, care în *Risala* păreai un mare filozof, în *Jungles Book* ai ajuns să joci aproape doar rolul unui urangutan. Dușmanii tăi, Cultura, Roma, au triumfat. Natura, idol care într-o zi ți-a pretins funcția de « constructor al idolului», se va pierde în vrăjitorii mărunte. Dar nu există un triumf definitiv pînă cînd nu are loc, dacă trebuie să aibă loc, triumful Cetății lui Dumnezeu. Filozoful Cournot ar spune: Postistoria.

DEPĂRTĂRI, NOSTALGII

Există, fără îndoială, ca element caracteristic în cultura noastră ereditară, un soi de voluptate a nostalgicului. Cînd dorinţa acestei voluptăţi nu se mulţumeşte cu folosirea «caracterului» şi a mascaradelor sale, ea merge mai departe şi caută ceea ce este naiv, primitiv, nud. Este o boală specifică unei civilizaţii foarte complicate aceea de a tînji după farmecele inocenţei.

Un întreg curent, cu ramificaţii subtile în artă, în poezie şi chiar şi în ştiinţă, străbate ardoarea seculară a Europei noastre, adueîndu-i prospeţimi din Paradis; din Edenul Insulei Bourbon, acolo unde plîngea duioşia lui Bernardin de Saint-Pierre, pînă în locurile însingurate din Tahiti, acolo unde pictorul Paul Gauguin, plictisit de Parisul de la « sfîrşitul secolului» , caută în frumuseţea fără văluri a Naturii şi a femeii din Oceania taina cea mai ascunsă a inimii sale.

ROBINSON

Niciodată numita tendinţă nu este mai vădită ca în momentele acute ale febrei baroce. Probabil că influenţa exercitată de la apariţia ei de figura lui Robinson Crusoe asupra imaginaţiei oamenilor nu a fost încă studiată îndeajuns. Se vorbeşte în mod curent de 155 această carte ca despre o lectură pedagogică: catehism

de energie dat copilăriei, apologie de îndrumare exemplară pe calea binelui. Alta e învăţătura pe care o conţine totuşi această carte. 0 învăţătură mai prolixă, nelimitată în ceea ce priveşte vîrsta elevului şi lipsită de exigenţă morală în semnificaţiile sale. Cartea a avut asupra spiritelor o influenţă corozivă, poate chiar otrăvitoare. Putem să ne închipuim că acel « în sfîrşit, singuri!», aparţinînd dialogului dintre Omul gol şi Natură, începe o dată cu el.

Ne aflăm la începutul secolului al XVIII-lea. Este epoca celei mai rafinate perfecţiuni sociale pe care a cunoscut-o vreodată istoria. Epoca normelor abstracte, de asemenea. Poezia se modelează în retorica lui Boileau; ştiinţa, conform mecanicii lui Descartes. Lumea începe să semene cu Franţa; Franţa cu Parisul; Parisul, cu un salon. Există aici o tiranie: a Statului; acolo, altă tiranie: a Bunului Gust. Restul, partea situată dincolo de astfel de convenţii, nu există.
Cum să-i acorzi un eroism oarecare, sau măcar o demnitate?

Priviţi, totuşi, acolo jos, în depărtare, o insulă pustie.
Pe insula pustie, un naufragiat gol. Acest naufragiat, lipsit de veşminte, lipsit de societate, de politică, aproape şi de cuvinte, în luptă deschisă cu forţele cosmice — ceea ce înseamnă, în legătură intimă cu forţele cosmice — îşi va salva viaţa, deocamdată; apoi, sufletul. Va îndeplini o faptă eroică mai măreaţă decît aceea a marilor regi şi a căpitanilor faimoşi.
Dacă bieţii lui umeri obosiţi au pierdut toga, în jurul capului său înnobilat va înflori acum un nimb de lumină.

Cînd, pe la mijlocul încercării, Dumnezeu doreşte să-i transmită în cele din urmă solitarului nefericit o tovărăşie omenească, aceasta va fi cea a unui biet negru, a cărui prezenţă reînvie în inima plină de nostalgie, pe buze şi în urechi, îndoit înfometate de cuvînt, mişcările cele mai puternice şi în acelaşi timp emoţiile cele mai dulci ale fraternităţii.

ROUSSEAU

Dacă mitul negrului aparţinînd lui Robinson este încă incomplet, mitul « omului primitiv » al lui Jean-Jacques îl va perfecţiona. Oricare ar fi originea eventuală şi sinceritatea tezei preconizate de Rousseau, teză pe veci renumită în analele spiritului cu privire la superioritatea stării naturale a omului în raport cu cuceririle civilizaţiei sale, nu va exista nimeni care să nu cunoască felul în care, începînd din acest moment, s-a deschis o eră nouă în ideologia omenirii. Începînd de atunci romantismul a pornit să exalte valoarea a tot ceea ce este spontan şi necultivat ca posibiltate de a cunoaşte fericirea şi binele.

Desigur «primitivul» lui Jean-Jacques este departe de a fi, respectînd rigoarea termenilor, un sălbatic. Este mai curînd o fiinţă umană abstractă, şi nu trebuie să ne mirăm găsind justificare morală absolută, cînd ştim că în mod anticipat, şi prin convenţie, îl împodobesc toate virtuţile. însăşi harurile sociabilităţii nu par excluse din existenţa unui epicurean atît de rafinat... Dar forţa acestei apariţii în cultură şi aceea a influenţei lui Rousseau în societatea modernă nu se pot evalua în mod mecanic, conform unei logici a argumentării: se pot măsura mai bine prin însuşi faptul măreţei lor inepţii şi al puterii sugestive cu care au dominat imaginaţiile. Dacă « primitivul» lui Rousseau este o himeră, această himeră este himera lumii.

Scepticii înşişi, adversarii, au suferit o schimbare în felul lor de a vedea lucrurile cînd Rousseau a acordat supremaţie naturii şi a propovăduit naturalismul. Am simţit cu toţii că formele şi liniile directoare ale propriei sale emoţii vor fi acum schimbate şi complet răsturnate. Jean-jacques nu mînuieşte, poate, suficiente arme dialectice. Foloseşte o forţă mai bună şi mai proastă totodată decît dialectica: forţa uraganului... Curentul lui de aer, dacă nu i-a îmbolnăvit de răceală pe toţi, cel puţin le-a smuls tuturor peruca. Chiar dacă, dincolo de unele din aceste frunţi dezgolite ar mai stărui idealul academic, el ar stărui acum doar 157 într-o săracă renunţare.

Pe aripile unei astfel de vîntoase a început legănîndu-se cu duioşie, pentru a cădea apoi în tragedie, neprihănita iubire a două făpturi ale căror nume romantismul universal le-a învăţat cu aviditate: Paul şi Virginia... Dar pentru a ne exprima în maniera lui Rudyard Kipling — alt strănepot al lui Rousseau, după cum se ştie — *asta-i altă poveste.*

PAUL ŞI VIRGINIA

Iubirea n-a avut influenţă doar asupra sensibilităţii lor, şi ci asupra sensibilităţii contemporanilor. Într- adevăr, puţine lecturi reuşesc să tulbure pînă într-atît imaginaţiile ceva mai gingaşe şi mai frămîntate ca cea a unei cărţi considerate neprihănită, dar impregnată de o tainică lascivitate.. Există la Bernardin de Saint- Pierre un permanent libido: nu un libido al fecioarei goale, ci al florei opulente, al frunzei cărnoase, al poamei obeze şi îmbelşugat zaharate.

Pe vremea cînd Bernardin de Saint-Pierre învăţa să citească, o doamnă amabilă, nobilă şi ruinată, i-a dăruit un exemplar din *Robinson Crusoe.* Datorită lui Robinson şi emoţiilor din ţinuturile depărtate a început să viseze îndelung copilul, făptură sfioasă şi gingaşă, răsfăţat de mîngîierile unei mame sentimentale şi ale unei slujnice bătrîne. Povara acestor visări, la care se adăugau meditaţiile contemplative ale călătoriilor pe mare, duioasele iubiri şi cîte o aventură pasionată, a ieşit iar la suprafaţă cu cincizeci de ani mai tîrziu şi l-a determinat să publice — drept continuare a unui studiu destinat să demonstreze indirect existenţa lui Dumnezeu prin descrierea exaltată a minunilor naturii — povestea tristei iubiri dintre doi tineri, înduioşători prin inocenţa lor, în alcovul verde al unei insule aşezate la tropice. Aceasta s-a întîmplat în 1789, an de două ori renumit în analele Idilei şi ale Revoluţiei.

Ce epocă pentru cultura Europei! Istoria ştiinţelor n-a păstrat urma ei în mai mică măsură decît istoria literaturii urma unei zguduiri profunde extinse la toate straturile societăţii. Această răspîndire a cunoscut un fel de contaminare a delirului. Femeile, în faţa acestei naraţiuni, au înnebunit de duioşie şi de langoare. Literaţii, prietenii literelor, au gustat din acel stil catifelat pe care îl străbat, alternativ, patimi nerăbdătoare şi dulci lîncezeli. Chiar şi pentru înţelepţi păreau a se deschide încîntătoare perspective; valoarea atribuită descrierilor botanice ale romanului a fost atît de mare, încît l-a putut promova pe autor pînă la Academia de Ştiinţe şi la conducerea Grădinii Botanice. Toată lumea s-a îmbătat cu acele elixiruri de iubire şi de peisaj, de puritate feciorelnică şi de copilărie morbidă. Toată lumea a început să verse lacrimi dulci pentru nefericirea tinerilor amanţi. Multă vreme, mamele şi-au botezat pruncii nou născuţi cu numele de Paul sau de Virginia. Pictorul Horace Vernet a descoperit în această lectură secretul pe care îl deţine sentimentul peisajului. Eleganta contesă de Egmont a simţit cum se naşte în ea o nebănuită vocaţie pentru viaţa sălbatică şi solitară. Chiar şi acele minţi care, fiind mai puţin pregătite sau mai indiferente, au rezistat predicii filozofice a lui Jean Jacques, s-au declarat totuşi învinse în cele din urmă de predica aceea mai disimulată şi totodată mai accesibilă, care nu folosea ca instrument de demonstraţie alte arme decît tulburarea lentă provocată de o poveste sentimentală şi dezmierdarea acustică a unei proze cadenţate.

0 societate rafinată, care continua să-şi amintească de Racine, cum ar fi putut să reziste corupţiei extrem de subtile produse de o zguduire literară atît de puternică? Berenice îşi înghiţise lacrimile sub imperativul clasicist al convenienţelor; Fedra îşi ritma decent în alexandrini bătăile inimii, pe care pasiunea le-ar fi dereglat... Dar e mai dulce, pentru inima mîhmtă, să lase lacrimile să curgă în voie. Şi barocul, care se va întrupa curînd în romantism, a preluat şi a adorat, ca o noutate la modă şi totodată ca o imagine eternă, cuplul încîntător al lui Paul şi Virginia, al mamelor văduve şi al negrilor cinstiţi, legănînd totul în propria-i

durere, la adăpostul unei naturi calde, sub un baldachin de palmieri fastuoşi şi de meteori...

Curentul eternei nostalgii umane se oprise din nou pentru a da naştere unui lac cu ape adormite, care oglindea acum limpezimea transparentă a cerurilor albastre şi depărtate. 0 nouă versiune a *Paradisului pierdut* fusese născocită, pentru cea mai nobilă beţie şi pentru nelecuita melancolie a oamenilor.

CAMPER ŞI BLUMENBACH

Dacă Bernardin de Saint-Pierre a fost şi botanist, Camper, antropologul, se socotea şi el artist şi filozof. Istoria ştiinţelor a cunoscut generaţii de savanţi, care s-au străduit să redea în maniera lor neliniştile barocului. După un Buf fon şi un Linné, cercetători şi clasificatori ai naturii, gardieni sublimi, preceptori şi paznici de flori şi de trunchiuri, perseverenţi distribuitori de etichete, un Camper sau un Blumenbach ne apar ca nişte demni contemporani al lui Rousseau, cu o atitudine asemănătoare faţă de viaţă; profund tulburaţi de diversitate; îndrăgostiţi nu fără o anumită preocupare obscură şi fără o anumită panică, de tot ce-i primitiv şi sălbatic; visînd libertatea parcului englezesc, libertate care depăşeşte actuala poliţie academică din Grădinile Botanice.

Camper şi Blumenbach au fost primii care au vorbit despre rasele umane, într-un înţeles modern al expresiei. Pînă la ei, subiectul nu fusese discutat mai de loc. Buffon nu considera încă rasele decît potrivit deosebirilor de culoare. Pe de altă parte, cauza acestor diferenţe şi originea lor pigmentară a rămas ignorată pînă la Blumenbach. în afară de aceasta, Camper a fost primul care a precizat temeinic asemănările şi diferenţele de structură dintre om şi maimuţă. Studiu cu adevărat rodnic, nu numai în consecinţe ştiinţifice, ci şi în rezultate foarte diverse pentru cultură şi umanitate.

în aceste revoluţii ştiinţifice — ca şi în cele politice — poziţia extremă sileşte poziţiile intermediare să se înroleze în partidul ordinei. De-a lungul operei lui Camper, maimuţa sileşte toate rasele umane inferioare să intre, arogîndu-şi un drept, într-o noţiune mai amplă, mai cuprinzătoare, mai apropiată de ceea ce este uman.

Acest Blumenbach, trebuie s-o spunem, era un personaj foarte ciudat. Nimeni nu s-a preocupat atît de mult ca el de ornitorinc, ciudată făptură care merge cu îndrăzneala pînă la a-şi bate joc — o dată cu scandalul propriei sale structuri — de rigiditatea clasificărilor zoologice şi de separarea sistematică dintre caracterele respective ale mamiferelor şi ale păsărilor. în impunătoarea lucrare ***Systema Naturae***, a lui Linné, în care tabelul sinoptic al Creaţiei şi siguranţa de netulburat a marelui clasificator par neliniştite numai de existenţa unor animale bizare — ca liliacul sau balena sau ca ornitorincul — care se încăpăţînează să scape de perfecţiunea frumoaselor simetrii distribuitoare, pedeapsa lor constă în a se vedea întemniţaţi în colţul inferior şi interior al uneia dintre marile pagini în-folio aparţinînd lucării ***Systema*** (am în faţa ochilor reproducerea tablourilor originale, publicată acum cîţiva ani, de Universitatea din Uppsala), într-un soi de cuşcă, delimitată tipografic printr-o linie dublă în contrast cu generozitatea deschisă a parantezelor simetrice, unde se grupează făpturile naturale mai bine educate; iar în cuşcă, drept etichetă dezonorantă, inscripţia: ***Paradoxa***... Blumenbach a ghicit că asemenea paradox nu există. Simpatia lui s-a extins şi a iertat aceste extravagante făpturi ale lui Dumnezeu. A descoperit — descoperire profund romantică — faptul că extravaganţa nu era în acest caz un adevărat libertinaj, ci o gravitaţie spre un centru diferit. Este o mare eroare să judeci cu uşurinţă pe cineva care nu-i atras de acelaşi magnet ce ne atrage şi pe noi. Este o mare impietate să pui în afara legii pe cineva care se supune altei legi decît a noastră.

în ziua în care Blumenbach a deschis cuşca simbolică a bietului ornitorinc, s-a putut spera că se vor deschide şi alte cuşti, acestea din urmă de ordin material.

Aceea a bietului nebun din Salpetriere, de către doctorul Pinel. Aceea a nefericitului prizonier de la I Piombi[45] din Italia, de către baronul Beccaria.

CHATEAUBRIAND

Cînd Paul şi Virginia au ajuns celebri, Chateaubriand avea douăzeci de ani. Puţin timp după aceea, tînărul patrician se dăruia mării, cu cartea lui Bernardin de Saint-Pierre sub braţ. Proiectul unui plan ambiţios îl îmboldea să descopere pasul situat la nord-estul Americii, între strîmtoarea Behring şi golful Hudson. Cînd a ajuns la Baltimore, a vizitat New York-ul şi Bostonul, a urcat pe Hudson pînă la Albany, a vînat bivoli cu indienii, a străbătut lacurile canadiene. Şi, în cele din urmă, după ce ajunsese în nord, a renunţat la planul său, pentru a convieţui din nou cu triburile indiene, care, se purtaseră foarte frumos cu el. A putut stabili astfel relaţii cu triburile Natchez, Muscovulgo şi Huron, înainte de a se întoarce în Franţa, unde îl reclamau treburile politice.

O operă politică, în acelaşi timp un incendiu de romantism literar; lumea maltrata, la întoarcerea din anii săi de călătorie, pe acest frate şi contemporan al goe- theanului Wilhelm Meister, care ca şi acesta din urmă şi asemenea prototipului lor comun din *Biblie*, plecase cu un scop foarte diferit, dar descoperise la întoarcere^o comoară. Se întorcea cu *Geniul Creştinismului*. înainte de apariţia integrală a cărţii, unul din capitolele sale a văzut lumina tiparului o dată cu naşterea noului secol; *Atala* denumit «Dragostea sălbaticilor în deşert», un episod ciudat în istoria exotismului canonizat.

Tropicele şi negrii ajunseseră la modă în literatura franceză datorită lui *Paul şi Virginia*. Cu *Atala,*

45 Plumburile din Veneția, camere de detenţiune situate la etajul superior al palatului ducal și acoperite cu plăci de plumb, din care cauză detenţiunea era insuportabilă (n. tr.).

favoarea a trecut de partea indienilor americani şi a pădurii virgine. O mare cucerire, pentru exaltarea sensibilităţii! Farmecul lui Chateaubriand nu era, ca al lui Bernardin de Saint-Pierre, intim, tandru, şi tainic voluptuos, eroic, elocvent. Proza lui nu se legăna ca un palmier în mirajul unei insule; se arunca, precum o cascadă sonoră, de la mari înălţimi; cînta o muzică măreaţă care antrena sufletele în loc să le înece în duioşie. Le antrena, le zdrobea, cu aceeaşi bucurie intensă pe care o încearcă trupul înotătorului care înaintează luptînd cu valurile duşmănoase. . . Copilăria secolului al XIX-lea a cunoscut două febre sublime şi paralele: *Werther* şi *Atala.* Atala este un Werther mutat în sălbăticie.

Mitul lui Rousseau a făcut, cu toate acestea, un mare pas înainte. « Primitivul» i-a apărut nu numai preferabil omului civilizat; i-a apărut sublim. Chezăşie a succesului şi, în acelaşi timp, titlu de demnitate.

« COLIBA LUI MOŞ TOMA »

Să nu facem mofturi. Noi studiem doar unele aventuri ale sensibilităţii generale şi nu facem parte dintr-un juriu menit să acorde premii în cadrul unui concurs literar. Operele lui Blumenbach nu stau, desigur, în biblioteca noastră pe acelaşi raft cu *Robinson . . .* Ce ne interesează că romanul *Coliba lui moş Toma* este cu mult mai prejos decît *Atala* din punctul de vedere al ierarhiei estetice? Şi unul şi celălalt sînt pentru noi acum doar nişte efemeride în istoria exotismului canonizat.

Le despart cincizeci de ani. După cum se ştie, *Coliba* s-a născut datorită propagandei pentru abolirea sclaviei, întreprinsă în Statele Unite spre mijlocul secolului al XIX-lea. Unul dintre ziarele abolişioniste care vedeau pe atunci lumina tiparului la Washington 163 $_{se}$ intitula *National Era.* în acest ziar apărea în foileton

un lung roman scris de directoarea unui pensionat de domnişoare din Hartford. Scriitoarea se numea Harriet Beecher-Stowe; avea patruzeci de ani. Romanul său a fost publicat în volum la Boston, în anul 1852. Doi ani mai tîrziu, era tradus în toate limbile.

Se pare că în primele ediţii efectul naraţiunii era redus din cauza prolixităţii discursurilor şi a disertaţiilor cu tendinţă evanghelică, pe care autoarea se crezuse obligată să le introducă. Ediţiile ulterioare, îndeosebi versiunile în limbile romanice, au redus acest aparat de predici. Adaptările dramatice l-au redus şi mai mult, fireşte, asigurînd astfel operei un succes răsunător în rîndurile publicului naiv al teatrelor populare. *Coliba lui moş Toma* melodramă se mai joacă şi astăzi din cînd în cînd şi continuă să smulgă lacrimi, după atîţia ani de la rezolvarea problemei politice care pe vremuri acordase romanului scris de Beecher-Stowe un interes de actualitate.

Roman sau dramă, *Coliba lui moş Toma* a reprezentat imediat o mare cucerire a romantismului: aici, pentru a cîştiga simpatia noastră, omul de culoare nu trebuie să se asocieze unui grup de protagonişti albi. El începe să se lipsească de modele ca Robinson sau Paul şi Virginia şi să ocupe primul plan; o judecată curajoasă îl ridică la rangul de erou pur, în contrast cu inferioritatea morală, cu perversitatea vanitoasă a stăpînilor albi. Simplitatea negrului, fidelitatea, umilinţa lui conformă întru totul învăţăturii lui Cristos, se transformă aici, pentru amatorul de morală, în tot atîtea lecţii şi exemple. în prezent, problema estetică, aceea a frumosului sau a urîtului, se află foarte departe; ne-am eliberat în acelaşi timp şi de cealaltă problemă, aceea a calităţii intelectuale. Doar bunătatea îşi păstrează valoarea. Cînd efectul produs de *Coliba lui moş Toma* s-a răsfrînt în conştiinţe, nostalgia Paradisului pierdut se afla într-un moment cînd aceeaşi problemă a fericirii nu reprezenta nimic pentru cititori. Inocenţa este considerată ca o valoare în sine, independentă de beatitudinea paradiziacă. Ce importanţă mai au neajunsurile ignoranţei, ale urîţeniei, ale bolboroselii, cînd s-a dobîndit în schimb acest beneficiu al unei inocenţe necucerite?

Ne apropiem de limita celor care trebuie să reprezinte, pentru moment, sfîrşitul şi apoteoza povestirii noastre. Să vorbim mai pe scurt. Enumerarea noastră rapidă va lăsa la o parte toate foiletoanele exotismului, de la Mayne Reid şi Jules Verne pînă la Pierre Loti, ca şi alte invenţii mai importante, a căror atitudine dispreţuitoare faţă de elementele etnice inferioare — prenietzscheeană la contele de Gobineau, imperialistă la Rudyard Kipling — nu ascunde pe deplin intensa pasiune încercată pentru ele. Pentru a termina aşa cum am început, vom zăbovi un moment printre pictori, în faţa figurii lui Paul Gauguin, caz extrem şi desăvîrşit de pictură romantică, cel din urmă mare baroc, albină îmbătată de mierea otrăvită de Decadenţă şi de Sfîrşitul Secolului.

în fiecare din noi există probabil nostalgii ereditare, biete nostalgii de origină foarte îndepărtată se pare, alături de altele care ar putea să provină din anecdotica biografiei personale. Nu putem renunţa la a vedea în Gauguin un nostalgic de dincolo de ocean, cînd aflăm că se trage din viţă de viceregi de obîrşie din Lima. Atracţia acestui trecut obscur va determina cursul întregii sale vieţi. în afară de nostalgia Paradisului pierdut, comună tuturor oamenilor, există la el reminiscenţa unui paradis individual, pe care-l va căuta de-a lungul tuturor contradicţiilor şi tuturor surprizelor comportării sale. Presentimentul acestui paradis îl va purta de la Bursă la pictură, de la pictură la profeţie, de la Paris la Pont-Aven, de la Pont-Aven la Arles ... Nu-i va da răgaz pînă nu-l va fi dus în insulele din Oceania.

Iată-l în Oceania. Solitar, Paul Gauguin, pictează acum în Santo Domingo, în Tahiti. Pictează goliciunea inocentă a Naturii şi a femei sălbatice. Mistic, ochii lui au avut un cult pentru sprinteneala trupului sălbatic şi au văzut dincolo de el, mai mult decît sufletul, « dublul», umbra ce străjuieşte nevăzută — sau aproape 165 — fiecare individualitate fizică. Două icoane, pictate

şi sculptate de el, se înalţă la intrarea colibei sale de solitar. « Fiţi iubitoare şi veţi cunoaşte fericirea », povăţuieşte una din aceste figuri pe nu se ştie care femei candide şi instinctive, cu o naivă perfecţiune vegetală. « Fiţi misterioase şi veţi cunoaşte fericirea», îndeamnă cealaltă icoană . .. Este testamentul romantismului. Sînt Tablele Legii, ale legii nostalgiei, promulgate de flacăra interioară a unui suflet neliniştit şi chinuit.

PERU-UL LUI GAUGUIN

însuşi Gauguin a povestit că printre vechile obiceiuri din Lima, patria mamei sale, exista unul destul de ciudat. Se pare că în acest oraş, nebunii nu erau ţinuţi în ospiciu sau în azil, iar cei întreţinuţi din fondurile asistenţei publice nu erau lăsaţi acasă, ci repartizaţi în gospodăriile familiilor înstărite, care erau obligate în formă de prestaţie personală să-i găzduiască şi să-i ţină în pensiune, aşa cum se cazau de obicei soldaţii. Locuiau îndeobşte la ultimul cat a) acestor locuinţe, în poduri sau cămăruţe ce dădeau pe terasa de pe acoperişuri. Acest lucru era mai mult decît frecvent, se întîmpla aproape în mod obişnuit, şi era firesc să se stabilească o legătură între nebuni şi servitorii casei şi, mai ales, între nebuni şi copiii familiei. E limpede că aceştia din urmă găseau în actele necugetate ale nefericitului «oaspete» un nesecat prilej de amuzament. Şi nu riscăm nimic închipuindu-ne că, în cazurile de nebunie liniştită, nebunul avea mai curînd grijă de micuţii lui prieteni.

De aici şi pînă la putinţa de a vorbi despre nebunul plin de farmec nu-i decît un pas. Cîte minunăţii în conversaţia lui delirantă! Ce hrană preţioasă pentru povestiri, pentru vise, pentru himere! Iar în ceea ce priveşte mişcarea, ce repertoriu de salturi, de piruete, de jocuri, de mimică ! După ce se plictiseau cu preceptorul în bibliotecă, tinerii patricieni alergau să găsească, alături de nebunul de pe terasă, o compensaţie odihnitoare ...

Acum, să ne gîndim la următorul lucru: ce poate produce o societate sistematic alcătuită şi educată cu colaborarea pedagogică a nebunilor.

(Insist asupra necesităţii de a primi acest document, cu privire la credinţa lui Paul Gauguin şi la fidelitatea amintirilor sale, cu o anumită precauţie. Ar fi imprudent să tragem de aici prea multe concluzii. Dar în fond, coeficientul de obiectivitate istorică este acum secundar. Ce importanţă ar avea, la urma urmei, faptul că Gauguin s-ar fi înşelat sau ar fi minţit? Să ne închipuim o ţară în care lucrurile s-au petrecut în felul acesta. Să ne închipuim nişte copii educaţi de nebuni . . . Dacă observăm cu luare-aminte, timp de mai bine de un secol, copiii din toate ţările şi de toate condiţiile sociale n-au fost oare educaţi, mai mult san mai puţin indirect, de un nebun: de Jean-Jacques Rousseau?)

0 societate ca aceea pe care o evoc — sau mi-o închipui — va tinde în mod necesar, în expresia, în stilizarea ei, să întrebuinţeze formele caracteristice ale barocului.

1925

O FEMEIE ROBINSON

Iat-o pe *Solitara Stîncilor* — realitate sau ficţiune ? —«cu înfăţişarea ei sălbatică, cu opincile ţesute din rădăcini, cu veveriţa pe umăr, cu scheletul unei spînzurate în bandulieră»; pe această «pocăită a Pirineilor», ale cărei scrisori adresate părintelui Luc de Bray au preocupat, la vremea ei, atîtea imaginaţii curioase şi au făcut să curgă dm belşug cerneala copiştilor, înainte de a cunoaşte onoarea unei ediţii publicate în secolul al XVIII-lea şi doctele comentarii scrise în secolul al XIX-lea de către istoricii jansenismului. Intermezzo calderonian, imagine net barocă; ca şi Segismundo. Ca şi Robinson, versiune evlavioasă şi jansenistă a concepţiei căreia îi aparţine şi Robinson, în ciuda aerelor laice şi britanice. Oameni sălbatici, ca şi *Wildermann*, aşa cum apare pe emblemele atîtor hoteluri de provincie din Germania... Şi noi am cunoscut, pe vremea cînd eram copii, la bîlciuri, pe un descendent al lui *Wildermann>* care, cu numele de *Rama-Sama*, a vizitat multe localităţi spaniole şi a reuşit să-şi înrădăcineze numele ca un simbol în folclorul copilăriei, detronînd alt mit construit pe actualitatea unei anecdote criminale a epocii: acel Ravachol, transformat în denumire generică a ceea ce putea aminti de un primitivism radical.

***Solitara Stîncilor* a marcat un loc în mitologia barocă a omenirii. Şi merită ca acest loc să-i fie recunoscut, în ciuda îndoielilor, pînă la un anumit punct justificate, pe care le emite autoritatea abatelui Brémond despre realitatea existenţei şi despre valoarea teologiei ei.**

Nu un Robinson, o femeie Robinson: lucrul acesta îşi are importanţa sa. Personajul inventat de către De Foe, la fel ca Segismundo din drama calderoniană, era un bărbat.
« Omul sălbatic » din visul germanic, « Rama-Sama » sau «Ravachol» din copilăria noastră, reprezentau, încă şi mai sălbatic, rolul de avorton, de monstru organic, de bestie, de

om printre fiare, fiară printre oameni,

după cum spunea despre sine însuşi — cu oarecare exagerare, fără îndoială — mult elocventul Segismundo mai sus citat. Atragem atenţia, în treacăt, că evocările literare mai recente, precum aceea a lui Mowgli din jungla lui Kipling sau Tarzanul maimuţelor din filme şi din romanele de aventuri, sînt copii. Culegerea de scrisori aparţinînd părintelui Luc de Bray ne pune, cu reală sau inventată *Solitară a Stîncilor,* în prezenţa unei femei. Cazul pare mai nou. Să ne amintim, totuşi, aici, două precedente morfologice: viziunea Magdalenei pocăite, îndrăgită de atîţia pictori şi sculptori — cam în aceeaşi epocă, secolul al XVI-lea, stîncile şi ciulinii încep să capete mare importanţă în reprezentările clasice ale acestei figuri — ; şi legenda nefericitei Genoveva de Brabant, care a plăcut atît de mult tuturor popoarelor.

Faptul nou că *Solitara Stîncilor* este o femeie, se traduce în anumite trăsături care dezvăluie ochilor noştri de istorici ai culturii chintesenţa singurătăţii. Cînd este vorba de o femeie, problema vieţii solitare nu se va mai prezenta cu atîta simplitate. Prin definiţie, nu mai puţin psihologică decît biologică, nu mai puţin psihologică decît culturală, femeia este o creatură socială, care trăieşte pentru ceilalţi şi prin ei, în timp ce pentru sexul opus ceea ce este caracteristic e relaţia fiinţei umane cu lucrurile, cu obiectele, cu ţelurile. Astfel, legătura dintre Omul sălbatic sau chiar Fiul Pădurii şi Cosmos poate fi pe deplin examinată între

ei. Dacă, în cazul lui Robinson, apare un al treilea termen, *Biblia*, el se datorează faptului că această *Biblie* este considerată drept un purtător de cuvînt al glasului lui Dumnezeu, fără ca prezenţa lui să comporte prezenţa unei figuri sau a unui complice uman. (Inutil de precizat, e de la sine înţeles, că luăm aici mitul lui Robinson cu radicalismul primelor sale episoade, înainte de întîlnirile care au avut loc pe insulă, utile, desigur, pentru urzeala naraţiunii romaneşti, dar opuse semnificaţiei ideologice a simbolului. . .)

Solitara părintelui Luc de Bray nu se putea mulţumi cu *Biblia.* Avea mai multă nevoie de un duhovnic decît de *Biblie.* Din izolarea ei de penitentă în Pirinei, ea cerea stăruitor ajutorul şi tovărăşia chiar a însuşi acestui părinte de Bray, parohul din Chateaufort, aflat la patru leghe de Versailles.

Penintenta îi scrie permanent confesorului; confesorul răspunde. Culegerea de scrisori se compune nu numai din scrisorile ei, ci şi din răspunsurile lui. « Ori de cîte ori acestei sfinte i se năzare să postească — observă ironic abatele Bremond, în contradicţie cu M. Cazier, istoric al jansenismului — trebuie să se ştie şi la Versailles: adevărata sfinţenie face mai puţină zarvă !»

Este adevărat. Trebuie să atragem însă atenţia aici, pentru a nu greşi, că în acest caz particular zarva ar fi rămas într-un cadru intim, dacă n-ar fi duhovnicul care arată scrisorile pocăitei sale, le pune în circulaţie în scopul de a edifica — dacă nu cumva le compune el însuşi cu aceeaşi intenţie — şi dă astfel naştere, în jurul ei, unui val de publicitate. Nu are importanţă. Acela care ne înfăţişează singurătatea într-un mod atît de impur dă ascultare unui îndemn şarlatanesc; dar nu mai puţin unui imperativ al feminităţii.

Unde nu există rege, rege este Pan

Din punctul nostru de vedere — pentru care, după cum se poate aprecia, adevărul anecdotic nu prezintă prea mult interes — mai trebuie notată o observaţie 170

în legătură cu mitul baroc al Robinsonului ascetic: dacă *Femeia Solitară* caută în duhovnic un martor — *partenerul*, necesar condiţiei sale de femeie — ea se fereşte să facă din acest *partener* un ghid spiritual, în adevăratul înţeles al cuvîntului: un dascăl, un conducător. Nu, nu. Oricît de asemănătoare ar fi consultările sau solicitările de sfaturi, pe care textul le-ar putea dovedi uneori, şi în care se ghiceşte de la distanţă efectul unui retorism pios, politicos, ceea ce-i sigur este că această originală pocăită ne apare întotdeauna acţionînd după bunul ei plac, inventînd singură atitudini, exerciţii şi penitenţe. La antipodul — şi asta nu numai datorită jensenismului — oricărui ritual liturgic, ca şi al oricărui automatism ignaţian [46].

Pe scurt, ascetism romantic: infiltraţie protestantă, delir individualist. Referindu-se adineauri la Robinson şi atrăgînd atenţia că femeia Robinson se putea foarte bine lipsi de *Biblie*, care îi era necesară lui Robinson, am fost pe punctul de a scrie că femeia Robinson nu era o protestantă. Ne-am oprit la timp. Dacă ne gîndim bine lucrurile nu ne mai apar atît de clar. Dimpotrivă, dacă, prin condiţia ei de femeie, singurătatea *Solitarei* a fost îndulcită de vreo formă de sociabilitate, este sigur că individualismul provenind dintr-o etapă a culturii ce stă sub semnul Reformei nuanţează această singurătate cu o culoare anarhic intelectualistă. Dacă în deviza pe care folclorul spaniol o împrumută anarhiei: «Nici Rege, nici Turn»[47], prezenţa unui confesor înseamnă aici « Turn », atunci absenţa oricărei conduceri spirituale autentice lasă conştiinţa pocăită, orfană de rege.

Atunci, după spusele lui Octavio de Romeu, «unde nu există Rege, rege este Pan ». Nu numai în istoria filozofiei, ci şi în dialectica culturii, barocul Spinoza este mereu la capătul drumului pe care îl deschide barocul Luther. Panteismul, concluzie paradoxală a individualismului, creează atmosfera în care *Solitara Stîncilor* — care a încercat, ca solitară, să fugă de oameni; dar care tocmai de aceea aparţine stîncilor

[46] De la numele lui Ignacio de Loyola (n. tr.).

[2] La şah (n. tr.).

—impregnează simţul ei baroc. Panteismul, în formele sale cele mai inferioare, cele mai dezorientate şi mai josnice de umilinţă, de descompunere, de masochism. Poate că acest «colier» în bandulieră, alcătuit din scheletul unei spînzurate, care dă gravurilor ce-o reprezintă pe *Solitară* o culoare romantică atît de puternică, nu este verosimil. Dar iată, puţin mai verosimil, alt început de dovadă al aberaţiilor pocăitei: « îmi amintesc că am văzut, într-o duminică, un cal mort, şi m-am dus să-i caut capul şi grumazul; am săpat o groapă în nisip şi m-am culcat în ea, trăgînd spre mine acest hoit».

DISPUTA BAROCULUI LA PONTIGNY

Anatomie, istorie. « Eones ». Barocul. Decada din Pon- tigny. Esenţa barocului: panteism, dinamism. Morfologia barocului: multipolaritatea, continuitatea. Speciile genului baroc. Despre valoarea barocului şi despre viitorul sau

Practica disecţiei pentru studiul anatomiei umane nu s-a generalizat, după cum se ştie, înainte de Renaştere. Pînă atunci, cunoaşterea organismului nostru a fost sumară, grosolană, superficială. Iar cunoaşterii limitate a unei materii îi corespunde întotdeauna o clasificare superficială a organelor sale. Anatomia anterioară Renaşterii se acomoda bucuroasă cu diviziunea topografică şi lineară a trupului omenesc, adoptată de vorbirea curentă: cap, trunchi, extremităţi. La cap, un craniu, o faţă, un ochi, nas, urechi, gură, fălci. La trunchi, torace şi abdomen. La extremităţi, braţ, antebraţ, mînă, coapsă, fluier, picior.

Cineva cît de cît atent la lucrul acesta va vedea că orice clasificare curent folosită de tratatele de istorie este în întregime analogă celei anterioare, substituind doar ordinea topografică prin cea cronologică. Ceea ce istoricul numeşte ev mediu este, transpus la categoria timpului, ceea ce anatomistul de altădată numea trunchi. Tot aşa cum acesta deosebea braţul de antebraţ, istoricul pretinde să deosebească secolul al XV-lea de secolul al XVI-lea. Pentru anatomist, care nu cunoaşte încă disecţia cadavrelor, ca şi pentru istoricul care n-a cercetat în profunzime evenimentele, modul de enumerare rămîne în zona superficială, grosolană şi sumară. Se bazează pe aparenţa lucrurilor, pe *aspectul* lor, şi nu este ceea ce pictorul Poussin numea *prospectul* lor; adică, structura lor interioară, legăturile

lor intime şi ascunse.

Dar abia a sunat în evoluţia ştiinţei ceasul în care, după dispariţia vechilor scrupule, autopsia a îngăduit observarea organismului omenesc în intimitatea lui, şi metoda de clasificare anatomică a schimbat criteriul o dată cu schimbarea bazei. împărţirea morfologică pe *regiuni* a fost înlocuită cu o repartiţie pe *sisteme.* în loc să se vorbească de cap, trunchi, extremităţi — se mai vorbeşte încă de acestea, evident, dar subînţele- gînd că-i vorba doar de o convenţie, extrinsecă şi didactică, utilă pentru a nu pierde timpul — se începe prin a analiza în mod ştiinţific «sistemul nervos», « sistemul vascular » sau cel «muscular ». Ce înseamnă pentru anatomist *un sistem?* înseamnă o sinteză care, întemeiată pe unitatea unor elemente depărtate, arată, dimpotrivă, diversitatea unor elemente apropiate şi chiar alăturate. Unitatea sistemului nervos, de exemplu, cuprinde atît creierul, găzduit de craniu, cît şi terminaţiile nervoase din buricele degetelor; în timp ce deosebim, într-o zonă atît de limitată ca cea a buricelor degetelor, elementul muscular care formează partea cărnoasă, elementul vascular care o irigă, elementul nervos, ţesut acolo într-o reţea minusculă. Şi se ajunge chiar, urmărind anumite cercetări analitice, la izolarea fibrelor nervoase cu funcţie algică, de celelalte fibre adaptate la senzaţia de greutate, de căldură sau de frig.

Va cunoaşte oare istoria zilelor noastre un progres asemănător şi paralel, deşi posterior, cu cel pe care l-a cunoscut anatomia în timpul Renaşterii? Se pare că, şi în acest domeniu, cunoaşterea exterioară şi superficială începe să fie înlocuită, în ceea ce priveşte anumite texte şi anumite probleme, prin posibilitatea unei observaţii intime, profunde, a ceea ce se ascunde dincolo de acea cunoaştere. Pare posibilă şi aici substituirea enumerării lineare prin clasificarea sistematică. « Evurile », « Epocile », « Secolele » corespund în cronologie « zonelor » şi « regiunilor » topografice. în timp, ca şi în spaţiu, o cugetare adîncă şi stăruitoare demonstrează existenţa *sistemelor*, a sintezelor eficiente, care unesc elemente depărtate şi disociază elementele apropiate sau alăturate.

Dar dacă, pentru noi, creierul şi terminaţiile nervoase digitale se află reunite în ceea ce numim «sistemul nervos », nu se poate oare vorbi cu aceeaşi îndreptăţire şi de un « sistem imperialist», în care istoricul prudent va vedea reunite figurile lui Alexandru, a lui Carol cel Mare, a lui Napoleon? Iată, dimpotrivă, două personalităţi foarte apropiate în timp, doi contemporani. Iată-l pe Voltaire şi pe Jean-Jacques Rousseau: fiecare aparţine unui alt sistem. Voltaire, raţionalismului adus contribuţie lumii moderne de către Descartes. Rousseau, romantismului, în care numele lui trebuie să figureze alături de al lui Schelling şi de al lui Tolstoi. Cum să nu remarcăm că pe de altă parte, cu douăzeci şi două de secole înainte, filozoful raţionalist Zenon din Eleea aparţinuse sistemului lui Descartes şi al lui Voltaire? Şi nu trebuie oare să-l includem în ciclul lui Rousseau pe poetul Lucreţiu, care l-a precedat cu o mie nouă sute de ani? Ceea ce spunem acum despre personaje poate fi aplicat întocmai operelor, evenimentelor istorice. În mod analog, aici, « sistemul» reuneşte ceea ce timpul desparte şi deosebeşte ceea ce momentul a asociat. Feudalismul războinic medieval şi feudalismul plutocratic din secolul al XIX-lea se pot explica în cadrul unui sistem comun. Ar fi, în schimb, zadarnică şi falsă dorinţa de a încadra în aceeaşi categorie creaţiile strict neovitruviene [48] ale lui Vignola şi cele ultrabaroce ale lui Bernini.

Să semnalăm acum caracterul special pe care îl îmbracă aceste sisteme supratemporale. Unitatea de-a lungul timpului se numeşte constanţă. Realităţile istorice intime, aceste sinteze obiective ce reunesc personajele, operele şi evenimentele cele mai depărtate cronologic, noi le vom numi «constante istorice». Aceste «constante istorice» pătrund în viaţa universală a Umanităţii şi în pluritatea ei uniformă, instaurînd o invariabilitate relativă şi o stabilitate, acolo unde restul este schimbare, eventualitate, curgere. Urzeala complexă a istoriei acceptă prezenţa acestor

[48] Aluzie la Vitruviu (autorul roman din sec. I î.e.n al celor « 10 cărţi despre arhitectură»), pe care d'Ors îl ortografiază 175 aci « Vitrubio » (n. tr.).

«constante»; prezenţă manifestă şi dominantă în anumite ocazii; în altele, subordonată şi ascunsă. Ideea de Imperiu, sistemul imperial, ocupă, în anumite epoci, primul plan: am evocat adineaori cîteva nume care o simbolizează. în alte ocazii şi de-a lungul unor lungi perioade — feudalismul, secolul al XlX-lea — ideea şi sistemul par scufundate, închise şi ascunse în pivniţele unui secol, în timp ce, la scenă deschisă şi în plină lumină, evenimentele, monumentele, tendinţele le ignoră şi le contrazic, pînă acolo încît par să le fi uitat numele. Scufundate, ascunse, dar nu moarte. Ceea ce astăzi a fost izgonit în pivniţă, va ocupa din nou tronul: sub cenuşă pîlpîie focul şi orice vînt prielnic va reaprinde flăcările.

Atenţiune: în această concepţie a istoriei nu e cazul să afirmăm existenţa ciclurilor, a acelor renumite *ricorsi* pe care le-a imaginat Giambattista Vico, nici să formulăm ca lege «eterna începere a lucrurilor» ce aparţine visului platonic al *Anului perfect*[49] sau al acelui *Ring der Ringe* [50] nietzscheean. Nu abordăm aici problema regularităţii procesului, nici cea a periodicităţii revenirii. Nu ne închipuim un cerc, ci un canal; credem în prezenţa unor elemente fixe, care limitează şi creează făgaş cursului evenimentelor istorice, adu- cînd astfel raţiunii, pe deasupra torentului vieţii,

---

[49] Prin *an perfect* sau *an cosmic* (platonic) se desemnează uneori perioada de revoluţie a punctului vernal (al echinocţiului de primăvară) pe ecliptică ~ 26.000 ani. Platon se referă la el în *Timaios* (39 c-d): «Aşa s-a născut luna, cînd luna, după ce şi-a străbătut orbita, ajunge din urmă Soarele; anul, cînd Soarele a dat ocol cercului său. Pentru celelalte astre, oamenii, cu excepţia unui număr foarte mic, n-au luat în seamă revoluţiile lor şi nici nu le-au dat un nume. Dar cînd le iau în consideraţie, nu le compară numeric, astfel încît aş putea zice că ignoră faptul că şi pentru aceste mişcări cereşti (care sînt nespus de numeroase şi miraculos de variate) există un Timp.
Şi totuşi e foarte posibil de conceput ideea că numărul perfect al Timpului alcătuieşte anul perfect, atunci cînd cele opt revoluţii, egalizîndu-şi vitezele, revin la punctul lor iniţial» (n. tr.).

[50] *Inelul inelelor*, expresie folosită de Nietzsche în *Also sprach Zarathustra III*, *Die sieben Siegel: Oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, — dem Ring der Wiederkunft ?* (O, cum să nu fiu ahtiat după eternitate şi după nupţialul inel al inelelor,— inelul reîntoarcerii?) (n. tr.).

puncte de sprijin şi de legătură. Şi nici nu dorim să atingem cealaltă problemă, modernă de astădată şi mai puţin colorată de mister şi de mit, cu privire la determinarea sau la libertatea actelor omeneşti şi a consecinţelor lor în istorie. Nu se pune problema în acest moment să credem în existenţa legilor istorice necesare sau să negăm faptul că o asemenea necesitate există, nu ne referim la *legi*, atunci cînd vorbim de constante, ci la tipuri. Renumita ipoteză a nasului Cleopatrei[51] sau necesitatea ca lumea antică să fie coruptă într-o bună zi de contribuţia elementelor semite n-are nici o legătură cu atribuirea unui tip constant seminţiei evreieşti. Existenţa acestor « constante », care, fără să le domine ori să le impună o periodicitate, limitează, totuşi posibilitatea producerii evenimentelor de-a lungul istoriei umane, opunîndu-se— asta da — unor anumite teorii deterministe, îndeosebi celor care de-a lungul întregului secol anterior au purtat pecetea evoluţionismului dogmatic. Teza trans- formismului universal se împleteşte strîns cu sensul istoric comun, caracteristic etapei de cultură din care abia am ieşit nu de mult. Ea accentua pînă la extrem caracterul de *curent* sau de *curs* în destinul omenesc colectiv, ca şi în concepţiile generale despre viaţă. Transformismul defineşte viaţa precis prin muta- bilitate. Cînd transformismul ne asigură că speciile zoologice sau vegetale se pot schimba şi evoluează constant de la una la alta el nu face altceva, de fapt, decît să abolească însuşi conceptul de *specie;* care, întrucît corespunde unui tip, unei definiţii, presupune o anumită fixitate în obiect fără de care ar fi devenit imposibilă existenţa oricărei definiţii. Relativismul era consecinţa inevitabilă a acestui dinamism înrobitor ce se desprinde din toată ştiinţa, din toată civilizaţia, din arta şi din sensibilitatea secolului al XlX-lea.

Astăzi, pe acelaşi teren riguros al biologiei, pandina- mismul de ieri este corectat de cercetările şi descoperirile cele mai recente — unele datează, e drept, chiar

---

[51] Aluzie la cuvintele lui Pascal, din *Cugetările* sale: « Dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai scurt, alta ar fi fost soarta întregii 177 omeniri» (n. tr.).

din secolul al XIX-lea; dar abia astăzi începem oarecum să întrevedem consecinţele sale teoretice. Datorită acestor corectări, nu mai este cu putinţă să credem fără rezerve în mutabilitatea a tot ceea ce trăieşte. Ce înseamnă, de exemplu, doctrina Weismann despre dualitatea ireductibilă a plasmei — « plasma somatică », «plasma germinativă»; prima capabilă, a doua incapabilă de a-şi însuşi noi caractere — decît că în toată viaţa cosmică, alături de elemente schimbătoare, se introduc elemente de fixitate, a căror perpetuare constituie exact tipul şi îngăduie o nouă definire a speciei? Să trecem la altă faimoasă descoperire biologică, la teoria lui Mendel şi la mendelism. Această teorie recunoaşte, în afară de « factorii dominanţi », care introduc un element nou într-o familie organică,
« factorii rescizivi», care compensează, în parte, acest element nou, producînd un coeficient de reapariţii ale unor fenomene ancestrale; ceea ce înseamnă recunoaşterea faptului că activitatea acestor caractere ancestrale, latentă timp de una sau două generaţii, nu este, totuşi, stinsă; precum şi a faptului că întregul complex al numiţilor « factori rescizivi» se poate prezenta, prin urmare, ca o noţiune de *tip*, de *specie*; ca un soi de canal permanent şi invariabil, ce corectează deviaţiile excesive, perpetuînd modelul iniţial.

Ei bine: în domeniul cunoaşterii este imposibil ca o modificare în maniera de a înţelege viaţa să nu antreneze o modificare corespunzătoare în modul de a înţelege istoria. Admiţînd că în viaţă s-a descoperit existenţa « factorilor rescizivi», admiţînd că în fiinţele organice se distinge o «plasmă germinativă», este imposibil să nu luăm în considerare, în cadrul istoriei, factorii rescizivi pe care îi conţine şi ea şi să nu vedem un fel de « plasmă germinativă » invariabilă, servind drept substrat fix evenimentelor omeneşti. Trebuie, cu alte cuvinte, să se ia în considerare, în lanţul succesiunii istorice, anumite elemente constante. Şi să acordăm o legitimitate ştiinţifică existenţei speciilor, existenţei tipurilor; în loc să exagerăm, aşa cum se obişnuieşte în acest domeniu, importanţa contribuţiilor succesive ale noutăţii.

Să ne grăbim a preciza din punct de vedere tehnic sensul perspectivelor pe care tocmai le-am deschis limitîndu-i sfera. Pentru a demonstra că istoria omenirii poate fi altceva decît o succesiune cronologică, am început prin a compara deosebirile dintre anatomia antică şi aceea care a început o dată cu Renaşterea. Apoi, pentru a aplica ansamblurilor sistematice astfel întrezărite ideea de constanţă, le-am comparat cu speciile şi tipurile biologice. Dar trebuie să consemnăm pentru a nu ne rătăci în comparaţii, că aceste elemente permanente ale istoriei nu sînt categoric nici sisteme, nici tipuri: trebuie să le dăm aici numele lor potrivit. Şi, cum acest nume nu se află în vocabularul ştiinţific curent, nimeni nu ne va reproşa faptul că am căutat unul nou, inventîndu-l; mai bine spus, contribuind cu un termen antic reînviat pentru o descoperire recentă. Acesta provine din neoplatonism şi a fost folosit mai ales de Şcoala din Alexandria. Este cuvîntul grecesc *eon.* Pentru alexandrini, un *eon* însemna o categorie care, în ciuda caracterului ei metafizic — adică, în ciuda faptului că ea constituia în mod strict o categorie — avea o dezvoltare înscrisă în timp, avea un fel de istorie.

Asemănările şi deosebirile posibile între noţiunea amintită şi modalităţile închipuite de dialectica modernă a lui Hegel şi depăşirea de către ele a antinomiei dintre raţional şi real nu-şi au locul aici. Să spunem doar că opoziţia amintită este depăşită în eon-i. Pentru că, în eon, ceea ce este permanent are o istorie, iar eternitatea cunoaşte vicisitudini. Astfel, printre alexandrini, cei care erau creştini aplicau vocabularul lor la teologie, afirmînd că Cristos este un *eon.* Fiind întradevăr Dunmezeu, Cristos posedă eternitatea, care este un atribut al lui Dumnezeu; dar fără să contrazică această eternitate, care îi aparţine, el este înscris în viaţa pămîntească, a trăit în timp, are o istorie, o biografie consemnată în *Evanghelii.* Nimic, prin urmare, mai potrivit decît termenul de *eon.* Pentru finalitatea pe care încercăm s-o satisfacem; pentru a reprezenta ideile-evenimente, categoriile noastre istorice, «constantele » noastre, cînd ascunse, cînd reapărute, cînd disimulate din nou de-a lungul secolelor; sistemele în

care conjugăm fenomene depărtate între ele şi discriminăm fenomene alăturate.
Imperiul reprezintă astfel, în destinul umanităţii, o ideeeveniment, o eternitate care cunoaşte vicisitudini, un eon. Astfel, Goethe, în drama universală, descoperă un *eon* atunci cînd vorbeşte despre acel protagonist constant care nu este nici o singură femeie, nici o serie de femei, ci *das Eivig-tveibliche*, Eternul Feminin. Rasele sînt şi ele constante analoge, care nu sînt considerate încă entităţi antropologice, ci entităţi de cultură.
Şi Federaţia, şi Feudalismul. Şi Roma, principiu al unităţii, şi Babei, simbol etern al dispersiunii. Şi Clasicismul, limbajul unităţii, limbaj al Romei ideal eterne.
Şi Barocul, spirit şi stil al dispersiunii, prototip al acelor manifestări polimorfe, în care credem că distingem, din ce în ce mai clar, prezenţa unui numitor comun, revelaţia secretului unei anumite *constante* umane.

Dacă aceste două ultime exemple de constanţă istorică ar fi fost prezentate de un autor dintr-o epocă trecută, este mai mult decît probabil că termenii «baroc», «barochism» s-ar fi văzut înlocuiţi prin «romantic»,
« romantism », care se potrivesc mai bine cu o tradiţie literară răspîndită şi care au o întrebuinţare infinit mai populară. Nimeni nu ignoră faptul că, de mai bine de un secol, opoziţia dintre *clasic* şi *romantic* are caracter de dispută deschisă şi zilnic pusă pe tapet.
Se observă, totuşi, că cel puţin unul dintre termenii opoziţiei şi-a schimbat radical conţinutul. E posibil ca idealul scriitorului clasic de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, Jean Moreas, bunăoară, să mai poată, dacă nu să se muleze după idealul unuia din marii săi predecesori, de tipul lui Alfred de Vigny, măcar să i se afilieze. Dar romanticul din epoca lui Vigny avea fără îndoială o concepţie foarte deosebită despre romantism faţă de romanticul din epoca lui Moreas. Pentru romanticul din pragul secolului al XX-lea, eticheta « romantism » corespunde unui sentiment re- *trospectiVj* reînvierii unor antecedente mai mult sau mai puţin arhaice. Romanticul din 1830, dimpotrivă, respira adînc, în romantism, un aer de libertate. Acesta 180

era, pentru a folosi acum limbajul politic un *revoluţionar;* celălalt este un *reacţionar*, şi să ni se îngăduie grosolănia expresiei, care se răscumpără prin caracterul ei lesne inteligibil.

Trebuie, oricum, să eliminăm dificultăţile de vocabular provocate de această observaţie dacă ţinem seama de un principiu mai amplu, potrivit căruia *orice revoluţie constituie, la rîndul ei, o reacţie* şi conţine în sine invocarea unui precedent. Revoluţia religioasă a protestantismului n-a invocat oare, în faţa corupţiei papale, o întoarcere la creştinismul primitiv? Revoluţia franceză nu a trîmbiţat oare peste tot, făcînd-o să strălucească în orice moment, deviza republicană a Romei antice sau a virtuoasei Sparte? Dacă privim bine,« libertatea » în estetică, proclamată de romantismul revoluţionar din 1830, a avut şi ea un precursor în trecut, un model. Şi pretutindeni la fel. Herder l-a găsit în poezia ebraică; teatrul, în Shakespeare şi în Calderon; arhitectura, în stilul ogival; pictura, cu puriştii în maniera lui Owerbeck, în candoarea primitivilor.

Michel-Ange et Ies arts, Shakespeare et la nature...

Şi folclorul, pentru producţia literară naţionalistă şi provincialistă, pentru druizi şi barzi şi trubaduri . . . Aceasta, fără a lua în considerare adevăratul prototip, inspiratorul, mai mult sau mai puţin conştient, al oricărui romantism, scumpul « om al naturii» al lui Rousseau sau Robinson, solitar pe insula lui . . . *Romantismul,* dacă ne este îngăduit să folosim această expresie paradoxală, *a avut, de la început, clasicii lui.* Păstrînd distanţa cuvenită, trebuie spus aici, aşa cum Isus a spus despre el însuşi, că nu venea să aducă ceva nou în lume, ci să continue: *Evangheliile* lui derivă din *Vechiul Testament.* Şi care este, aşadar, *Vechiul Testament* al romantismului? Unde să căutăm comunitatea generică, în cadrul căreia romantismul constituie o parte dintr-o *Biblie,* manifestarea istorică a unui sistem? Cu alte cuvinte, pentru că romantismul nu *inovează,* ci restaurează, chiar şi în manifestările sale cele mai precoce şi mai naive, care va fi schema generică aptă să corespundă în acelaşi timp şi vechiului 181 şi noului?

Acest numitor comun trebuie căutat în baroc: acesta este răspunsul rostit lent — dacă nu trebuie să spunem cumva: abia îngînat! — în gîndirea modernă. N-ar fi cu neputinţă nici ca răspunderea pentru faptul de a fi îndreptat acest numitor pe o asemenea cale să cadă asupra capului nostru. Cel puţin, aşa s-a spus nu demult în Franţa. Şi cu toate că noi avem obiceiul să respingem această radicală atribuire de foarte mare originalitate — care se complică adeseori cu imputări de act arbitrar şi de capriciu — adevărul este că partea categorică din afirmaţiile noastre în acest sens n-a încetat încă să provoace vreo surpriză în marele public. în mod obişnuit, calificativul «baroc» n-a fost aplicat decît unei anumite pervertiri a gustului; pervertire cronologic şi perfect localizată. De curînd, un maestru atît de erudit ca Benedetto Croce nega cu îndîrjire faptul că barocul ar putea fi considerat altceva decît «una dintre varietăţile urîtului». Fără să ajungă la o poziţie atît de negativă şi de exorcizantă, tendinţa comună de acum douăzeci de ani, şi chiar mai recentă, era aceea de a rămîne în acest capitol la următoarele formule: 1. Barocul este un fenomen a cărui naştere, decadenţă şi sfîrşit se situează spre secolul al XVlI-lea şi al XVIII-lea, şi care s-a manifestat atunci numai în lumea occidentală. 2. Este vorba de un fenomen aparţinînd exclusiv arhitecturii şi doar cîtorva domenii ale sculpturii sau picturii. 3. II întîlnim în prezenţa unui stil patologic, a unui val de monstruozitate şi de prost gust. 4. în cele din urmă, ceea ce îi dă naştere este un fel de descompunere a stilului clasic al Renaşterii...

Astăzi, în ochii criticii aceste formule încep să pară perimate. Există tendinţa progresivă de a crede că:
1. Barocul este o constantă istorică ce se regăseşte în epoci tot atît de depărtate una de alta ca Alexandrinismul de Contrareformă sau aceasta de epoca «Sfîrşit de secol»; adică de sfîrşitul secolului al XlX-lea, şi care s-a manifestat în regiunile cele mai diferite, atît în Orient, cît şi în Occident. 2. Acest fenomen interesează nu numai arta, ci întreaga civilizaţie şi chiar, prin extindere, morfologia naturală (însuşi Croce, a cărui părere negativă a fost citată adineauri, 182

n-a publicat oare în cele din urmă o carte intitulată: *Istoria epocii baroce în Italia*?) 3. Caracterul său este normal; şi, dacă e cazul să vorbim aici de o boală, o vom face în acelaşi sens în care Michelet spunea că « femeia este o veşnic bolnavă ». 4. Departe de a proveni din stilul clasic, barocul i se opune într-un mod încă şi mai fundamental decît romantismul; care, în ceea ce-l priveşte, nu mai pare altceva decît un episod în dezvoltarea istorică a constantei baroce. Să adăugăm, pentru cine se interesează de asemenea probleme, că revizuirea estetică a conceptului de baroc reprezintă astăzi una dintre temele estetice cele mai interesante şi mai actuale.

Ca în majoritatea problemelor de artă şi de istorie a culturii, geniul lui Burckhardt a întrezărit, acum mai bine de cincizeci de ani, unele dintre aspectele ulterioare ale problemei. Rodnica învăţătură a lui Wolfflin, deşi nu a ajuns la formule teoretice precise, a contribuit ulterior mult la lărgirea cadrului în care problema rămăsese închisă. Studiul concret ale monumentelor romane datorat lui Della Porta, lui Borromini, lui Bernini, a trezit atenţia generală asupra unor anumite caracteristici ale stilului. Alte contribuţii monografice au sporit imediat acest interes, devenind imposibil să nu zărim, cel puţin la sclipirea unor fulgere critice trecătoare, *fondul comun* pe care îl prezintă anumite fenomene estetice, foarte curente în ultima vreme: apoteoza picturii lui El Greco — reînviere a lui Mag- nasco — reabilitarea, mai mult sau mai puţin marcată de snobism, a unor maeştri veneţieni de mîna a doua — răzbunare a lui Luca Giordano — entuziasme stîn- gace pentru Solimena | Şi stagiunile estivale şi elegante de la Salzburg. Şi, în Franţa, cercetarea cazului adepţilor lui Le Nain şi a confuziei lor cu adepţii lui Bassano. Ne străduim de asemenea, în prezent, să recunoaştem derivaţiile notorii în arhitectura engleză. Un *Barocfonuseum* special este înfiinţat la Viena. în Portugalia se descoperă un stil numit « manuelin »,

în timp ce în toată America, în Peru, în Argentina, în Mexic, în California mai ales, se revine la inspiraţiile unui « stil colonial». Weisbach, la rîndul lui, face din baroc obiectul unor importante lucrări. Wórringer descoperă înrudiri neprevăzute între două manifestări istorice considerate pînă atunci drept inconciliabile, între gotic şi baroc. Scott vorbeşte de o « arhitectură a umanismului ». Sinteza lui Spengler descoperă inspiraţia barocă a anumitor fenomene de istorie a culturii: invenţia, de exemplu, a peisajului şi aceea a genului pictural cunoscut sub numele de «marină». Alte lucrări şi anumite scrieri de propagandă în favoarea muzicii vechi — căutări ale erudiţilor, concerte date de Wanda Landowska, societăţi consacrate instrumentelor arhaice sau studiului lui Mozart, ca aceea pe care o prezida la Paris doamna 0. Homberg, care era şi fondatoarea ei în acelaşi timp (coincidenţă revelatoare!) şi căreia, fireşte, i s-a dedicat la Salzburg prima ediţie a unei *Paracelsusgesellschaft* \ ediţia franceză a prezentei cărţi — vin cu noi contribuţii şi observaţii convergente la elucidarea subiectului. Analogia dintre anumite exemple rare din literatura trecutului şi gusturile artei de avangardă, şi, în general, ale producţiei ultramoderne, nu putea, pe de altă parte, să nu favorizeze unele fenomene aparţinînd acestei « întoarceri ». Nu există oare astăzi « lakişti » în Anglia? Nu este oare citit din nou în Italia cu înflăcărare cavalerul Marini? În Spania, tinerii poeţi nu imită oare astăzi poezia barocă a lui Góngora; iar tinerii prozatori, proza barocă a lui Gracián ? O vagă legătură cu această mişcare literară de reîntoarcere la Góngora ne-a determinat chiar pe noi să facem o încercare paralelă cu privire la Churriguerra, patronul churriguerrismului spaniol, adevărată culme a barocului: dacă Góngora era, pentru tinerii noştri compatrioţi, ceea ce am putea numi, în maniera Verlaine, «poetul blestemat», condamnat de ingrata nedreptate a filistinilor, cum nu era să fie oare Churriguerra, la rîndul său, « arhitectul blestemat»? Şi ce lungă cale străbătută de la această restaurare, acum douăzeci de ani, pînă de curînd, cînd Goya a fost definit pictorul baroc, în contrast

[1] Societatea Paracelsus (germ.).

cu opinia adoptată oficial, care înainte de toate şi din punct de vedere etnografic făcea din el un « pictor spaniol», un « pictor pur » ! De la centenarul lui Goya subiectul s-a dezvoltat. 0 idee datorată în acelaşi timp fanteziei fermecătoare şi «erudiţiei vesele» a englezului Sacheverell Sitwell, ideea unui *Southern Barocco*, a pătruns în spirite. Rînd pe rînd, Tintoretto, Rubens, sínt numiţi pictori baroci; şi noi am adăugat de asemenea la această listă, cu mare scandal din partea cercurilor timorate (ca şi religia sau morala, estetica le are pe ale sale), numele lui Rembrandt. Privite în această lumină, anumite produse ale culturii dobîn- desc o valoare nouă; anumite produse atît de depărtate între ele, cum sînt în aparenţă gravura lui Piranesi, sculptura policromă spaniolă, pedagogia pestalozziană şi chiar *Systema Naturae* a lui Linné, antropologia lui Blumenbach şi, conform insinuărilor lui Sigerist şi ale Seminarului de Istorie a medicinii din Leipzig, descoperiri pur ştiinţifice, precum aceea a circulaţiei sîngelui de către Harvey . . . Nu. Interpretarea barocului drept o simplă *varietă dél bruttó* [1] nu mai poate fi susţinută de nimeni.

În timpul discuţiilor filozofice purtate în abaţia dm Pontigny de un grup de prieteni ai ideilor, şi ale căror dezbateri au fost numaidecît rezumate, a fost citat, cu privire la doctrina barocului, un text al lui Nietzsche. Sub influenţa neîndoioasă a lui Burckhardt, Nietzsche îndrăzneşte să declare că necugetata considerare a barocului drept o monstruozitate «nu poate fi decît fapta unor pedanţi». . . Ne complăcem în a declara că la Pontigny nu existau asemenea pedanţi. Existau în schimb spirite îndărătnice, care în polemica lor au opus o mare rezistenţă răspîndirii acestui concept în afara limitelor arhitecturii pe de o parte (a doua etapă a Decadei), în celelalte ţări, pe de altă parte (a treia şi a patra etapă), şi, în cele din urmă, mai departe sau mai aproape de perioada cronologic situată între secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea.

însăşi substantivizarea prin care era anunţat subiectul în prospectul Decadei de la Pontigny părea să indice tendinţa de a nu-l închide în cadrul concepţiei adjectivale obişnuite, de a nu-l delimita la eventual, circumstanţial şi cronologic. După asemenea indicaţie tematică nu mai era vorba de discutarea unor *opere baroce*, nici despre o artă barocă, nici măcar, ca în exprimarea lui Croce, de o epocă barocă. Era vorba de un examen generic al problemei, de căutarea definiţiei esenţiale a barocului de-a lungul pluralităţii specifice a manifestărilor sale istorice şi locale.

Abaţia şi biserica din Pontigny, situate în ţinutul Burgundiéi, sînt nişte monumente nespus de venerabile. Ordinul călugărilor cistercieni le-a pus pecetea soliditătii şi a simplităţii. Cu toate acestea, prin preajma acestor locuri, se află Chablis, localitate faimoasă în cartea de aur a lui Dionysos. Nu departe,^ Dijon şi muzeul său, metropolă a sculpturii patetice. împrejurimi foarte prielnice, fără îndoială, pentru confruntarea legilor esenţiale a două stiluri ce corespund unor concepţii de viaţă opuse: stilul clasic, numai economie şi raţiune, stilul «formelor care trag în jos», şi barocul, numai muzică şi pasiune, în care « formele care zboară» îşi dansează dansul lor.

Ne-am referit la prospectul primei Decade a anului al douăzeci şi unu-lea după întemeierea *Entretiens* *- urilor abaţiei. Un subtitlu preciza că va fi vorba despre « o încercare de elucidare a teoriei, istoriei şi criticii conceptelor de baroc şi barochism». Subiectul se împărţea în trei părţi: « Filozofia barocului», « Istoria sa naturală », adică aceea a variantelor sale particulare şi istorice, « Geografia » sa, triplu obiect de cercetare, de dialog şi de discuţie. în cea de a treia din părţile indicate, şi ţinînd seama de părerile personalităţilor din asistenţă, două erau în special aspectele puse în evidenţă: pe de o parte, relaţiile barochismului cu

[1] Varietate a urîtului (it.).

spiritul portughez şi acelea pe care le-ar avea, în sens pozitiv sau negativ, cu spiritul francez[52].

Dacă, de exemplu, «stilul manuelin», înfloritor în Portugalia şi, prin infiltrare, în Spania (palatul ducilor del Infantado, în Guadalajara), era calificat drept baroc, cum poate să fie considerat în continuare barochismul ca un simplu fenomen istoric, susceptibil de a fi înscris în cadrul unei epoci determinate? Şi vice-versa: dacă, vorbind despre Renaşterea în Flandra, se subliniază faptul că stilul gotic s-a menţinut pînă foarte tîrziu în Europa modernă — cum a făcut cu mare bogăţie de detalii criticul Paul Fierens — cu ce drept pot fi intitulate secolele al XVII-lea şi al XVIII- lea «Epocă barocă», fără să acceptăm doctrina unei identităţi profunde între baroc şi gotic? Pe de altă parte, simpla evocare a numelui lui Rembrandt în cursul colocviilor noastre sublinia eroarea celor care consideră barocul drept un «fenomen meridional» exclusiv reprezentînd în acelaşi timp ruina oricărei teze care conduce la o localizare geografică a barocului. Să se remarce că în afară de aceasta, apariţia lui Rembrandt în mulţime urma să fie cu totul incompatibilă cu cealaltă teză, care leagă barocul de spiritul Contrareformei. Şi, de asemenea,. incompatibilă cu tendinţa de a limita la arhitectură un studiu despre care — culmea! — s-a mai spus că trebuie să comporte cercetarea unor anumite aspecte ale literaturii franceze din secolul al XVII-lea. Astfel, problemele teoretice generale şi lucrările de specialitate se întrepătrundeau. Datele problemei au mai fost complicate de încă un fapt. Ne referim la concertul de «muzică barocă», intercalat printre manifestările de la Pontigny, datorită amabilităţii unuia dintre participanţii săi, domnul

---

[52] 0 infidelitate, prea exagerată pentru a nu părea tendenţioasă, a făcut ca, mai tîrziu — nu ştim datorită cui şi cine poartă răspunderea — să apară modificat titlul discuţiei despre baroc în recenziile publicate de *Bulletin de l'Union pour la Vérité* — titlul cam paradoxal, în această conjunctură — organ al *Entretiens*-urilor. în locul celor enunţate, care sînt rezumate mai sus, apărea doar atît: *Du Baroque et de l'éternelle résistence de l'esprit français au Baroque*, titlu necunoscut de nimeni la începutul întrunirii şi care, la sfîrşitul ei, se contrazicea, aproape în mod ridicol, cu concluziile sale (n. a.).

Pierre Denîs. Programul acestui concert, al cărui centru era Mozart — Mozart, atît de legat de sugestiile de la Salzburg — se întindea de la lucrările grego- riene, considerate acum baroce, în contrast cu clasicismul cîntului gregorian *, pînă la lucrările lui Stra- winsky. 0 dată admis lucrul acesta, cum să ne încă- păţînăm să respingem concepţia barochismului, inter- pretat drept «constantă istorică», drept constantă universală.

Primul impuls de rezistenţă faţă de tezele filozofice despre baroc începuse, totuşi, prin a ocupa o poziţie destul de limitată. Un grup de specialişti germani — unii dintre ei discipoli ai profesorului Panofski, din Hamburg; ceilalţi, continuatori, mai mult sau mai puţin fideli, la Institutul germanic din Roma, ai învăţămintelor lui Wolfflin — nu a vrut să abandoneze pentru moment punctul său de vedere, ostil sintezei, nici să considere barocul altceva decît o specialitate a arhitecturii, ceea ce se poate observa aproape exclusiv la faţade şi datînd de la construcţia lui G*esii* [53] din Roma, pentru a agoniza aproape imediat în epoca lui Borro- mini, Della Porta şi Bernini. Arma de război, berbecul lansat împortiva acestei obiecţii a fost, în ce ne priveşte, o fotografie înfăţişînd vestita fereastră a mînăs- tirii de la Thomar, aproape de Lisabona, care a circulat din mînă în mînă. Toate caracterele cerute de grupul obiectant pentru a constitui definiţia barocului se întîlneau laolaltă şi din plin la acea vestită fereastră, a cărei imagine nu era prezentată acolo decît cu titlul de mărturie a bogatei producţii manueline, care în istoria lusitană a izbucnit ca o consecinţă figurativă a marilor călătorii oceanice şi a descoperirilor de dincolo de ocean. La prima privire asupra ferestrei de la Thomar, spectatorul recunoştea toate aceste caractere: o tendinţă spre *pitoresc*, înlocuind exigenţa *constructivă*, proprie clasicismului; sentimentul *profunzimii*, dobîndit de arhitectură ca un fel de a treia dimensiune. Acel simptom, în sfîrşit, atît de hotărîtor: dinamismul cu care se înlocuia gustul prin aparenţa acestei stabilităţi. Şi « formele care zboară ». Şi întrebuinţarea *crudă* a elementelor morfologice naturale. Şi, mai presus de orice, acea vocaţie pentru teatral, luxos, contorsionat, emfatic, pe care sensibilitatea cea mai puţin exersată o remarcă imediat în

---

[53] *Ecclesia del Gesit,* principala biserică a iezuiţilor din Roma. Construită între 1568—1575 de Da Vignola şi Giacomo della Porta, ea a fost tipul şi modelul bisericilor construite începînd de atunci de către iezuiţi (n. tr.).

baroc. Nici Bernini, nici Churriguera nu au depăşit vreodată această fereastră de la Thomar, nici epoca de deplină înflorire a rococo-ului.

Ne-am referit mai sus la părerea lui Paul Fierens despre arta Ţarilor de Jos. întocmai ca în Portugalia şi în Anglia — ţări supuse aceloraşi subtile inspiraţii oceanice — în Olanda şi în Belgia se poate remarca de asemenea că stilul gotic a fost acolo atît de persistent, iar pe de altă parte inovaţiile baroce atît de precoce, încît goticul şi barocul se întrepătrund, chiar şi cronologic, lăsînd un loc minim stilului renascentist pur. Cum să se deosebească, în asemenea încurcătură, ceea ce trebuie denumit gotic şi ceea ce ar trebui denumit baroc? Dimpotrivă, cine nu va fi surprins văzînd cît de uşor se înlănţuie morfologic aceste elemente şi ce desăvîrşit ansamblu sintetic produce îmbinarea lor? Pietatea filială a domnului Fierens ne-a amintit în mod oportun că Fierens-Gevaert presimţise acest fel de identitate şi trăsese foloase de pe urma ei. Dar argumentul dat de acesta poate să pară prea subordonat unei preocupări eclectice. Paul Fierens a recurs la termenul de « prebaroc >> pentru a desemna manifestării locale ale barocului, anterioare secolului al XVII-lea. în realitate, nu se poate vorbi de «prebaroc » decît în acelaşi sens şi în aceeaşi proporţie în care operele anterioare secolului al XVI-lea ar trebui botezate « preclasice ». Masaccio, de pildă, aparţinea Renaşterii, deşi nu era un contemporan al lui Rafael, un artist care din punct de vedere cronologic să se încadreze în Renaşterea matură pentru acelaşi motiv în virtutea căruia copilul Cutăruia merită să-i poarte numele, încă înainte de a ajunge adult. Morfologia concretă nu poate cunoaşte aceste pretexte cronologice; iar introducerea în istoria artei sau, în general, a culturii,

a unor etichete, ca aceea de « prebaroc », ne aminteşte darwinismul moderat al celor care, neîndrăznind să evoce imaginea maimuţei spre a explica genealogia omului, au recurs la denumirea vagă de « primate», pentru a se referi la presupuşii strămoşi ai speciei noastre. Cu asemenea tertipuri nu se obţine decît amînarea problemei, fără a-i rezolva dificultatea: dificultatea de a şti care-i momentul exact cînd mamiferul poate fi denumit «om», sau monumentul poate fi denumit « baroc ». . .

Ceea ce unii au denumit convertirea profesorului Walter Friedländer pe la mijlocul întrunirilor noastre, a avut un sens foarte categoric: eminentul profesor din Freiburg nu admitea doar obiectivitatea noii teorii, ci chiar şi tehnicismul ei, pînă la înglobarea termenului *eon,* insistînd, cu toată autoritatea erudiţiei sale, asupra obligaţiei critice de a fi prudent în studiul analogiilor şi asemănărilor, dată fiind posibila exagerare, fără îndoială, în avîntul iniţial al descoperirii. În orice caz, dovezile pe care le-a adus atunci pentru a demonstra imposibilitatea limitării barocului la arta secolului al XVII-lea şi a secolului al XVIII-lea au fost tot atît de senzaţionale pe cît de importante şi nu mai puţin convingătoare decît exemplul grafic al ferestrei de la Thomar. Profesorul Friedländer nu se mulţumea să citeze un caz de baroc anticipat cu două secole; lua un singur exemplu dm antichitate: templul dm Baalbeck. Acel templu în care am putut găsi adunate laolală, datorită demonstraţiei sale triumfale, *toate condiţiile* cerute, în ajun, de către partizanii unui baroc delimitat cronologic; mai mult: am putut găsi ţintuită acolo morfologia faţadelor baroce realizate de Borromini sau de imitatorii lui. Nici nu se putea o demonstraţie mai elocventă sau mai hotărîtoare.

Trebuie să recunoaştem că rezistenţa opusă în abaţia de la Pontigny considerării barocului drept o «constantă» n-a fost, totuşi foarte hotărîtă. încă şi mai puţin îndîrjită a fost rezistenţa acelora care voiau să închidă barocul într-un anumit capitol al culturii, în momentul intervenţiei lor iniţiale, către sfîrşitul primei şedinţe, doctorii Vitkhower şi Hager, repre- 190

zentanţi ai tradiţiei wôlffliniene, păruseră înclinaţi să delimiteze problema pe care urma s-o aducem în dezbatere la domeniul arhitecturii, şi chiar la acela al arhitecturii foarte particulare a Romei. Curînd, această poziţie a fost abandonată: nu fusese adoptată, probabil, decît datorită unei anumite exigenţe sau preocupări de metodă. Toţi am cîştigat din această abandonare: ne-a servit ea însăşi drept posibilitate de a folosi interesantele studii ale lui Witkhower despre Bernini şi îndeosebi despre caricaturile sale, ca şi cele ale domnului Hager despre pictorii « manierişti ». Teza unei înţelegeri a barocului ca modalitate generală a culturii a avut de cîştigat încă şi mai mult teren, atunci cînd profesorul Tietze, din Viena, cu autoritatea « operei bine întocmite » şi practic reuşite, a demonstrat că *Barockmuseum*, printre fondatorii căruia se numără de altfel, merită titlul pe care îl poartă, atît datorită conţinutului, cît şi datorită aspectului său. Concertul despre care am mai vorbit a confirmat, fireşte, în spiritul participanţilor această impresie de generalizare. Dacă o anumită analogie de stil uneşte o parte din opera lui Mozart — a cărui inspiraţie net folclorică a ieşit la iveală cu această ocazie — cu arta lui Bernini, cum să ignorăm înrudirea acestor două nume cu al lui Flo- rian, cu al lui Pope şi, mai tîrziu, cu al cîntăreţului Farinelli şi al atîtor altora, a căror influenţă penetrantă o dezvăluie Sitwell? În alte domenii, şi păstrînd toate distanţele, nu se poate adăuga oare la aceste nume şi acela al lui *Pepe-Hillo* sau al lui *Costillares*, aştri de mărimea întîi pe firmamentul tauromahiei spaniole, sau al Caye- tanei, ducesă de Alba, modelul lui Goya, discipol a lui Rousseau (şi-a lăsat averea servitorilor săi), care a anunţat şi a anticipat « secolul copilului » — căci aşa a fost denumit secolul al XIX-lea — şi « secolul negrului », nume pe care, în anumite momente, îl merită parcă veacul nostru? . . . Cum să negăm prezenţa unei inspiraţii baroce în perucile frizate, în ben- ghiuri, în pulpanele hainelor şi în infinitele amănunte legate de găteală şi de obiceiuri care, pe de altă parte, nu au aparţinut exclusiv unei epoci ? Cînd, spre sfîrşitul Decadei, domnul Paul Desjardins, domnul Paul Fie- rens şi profesorul dm Liège, domnul Seleix au început 191 să studieze aspectele posibile ale barocului în anumite

capitole din literatura franceză, din arta sa dramatică mai ales, cauza cea bună era gata cîştigată.

în acel moment, întrunirea noastră l-ar fi putut auzi fără să se scandalizeze pe Sigerist, profesor de istoria medicinei la Leipzig, calificînd drept fenomen baroc descoperirea circulaţiei sîngelui — care, într-adevăr, înlocuieşte simbolul *static* tradiţional printr-un simbol *dinamic* — sau pe unul dintre discipolii săi, care a fost şi al nostru, nordamericanul Stephen d'Ir- say, caracterizînd anumite boli, anumite epidemii, drept o stilizare barocă. Dacă timpul ne-ar fi îngăduit, noi am fi fost cei care am fi examinat tectonic schema ce se aplică tot atît de exact la *Systema Naturae* a lui Linné, ca şi «ordinul gigantic» al arhitectului Pal- ladio. Formula «epoca barocă», folosită de Croce, ar fi fost atunci înţeleasă în toată amploarea ei şi recunoscută. Şi, deocamdată, sensul unei deosebiri care, după părerea noastră, separă « stilurile istorice » de « stilurile de cultură » şi care ni se pare fundamental ; conform acestei deosebiri, prima din aceste două clase de stiluri nu se poate repeta fără să cadă în imitaţie servilă sau în plagiat, în timp ce a doua conţine în esenţa ei posibilităţi infinite de repetare. Goticul, de exemplu, este «un stil istoric» şi nimic mai mult, în timp ce barocul ne apare, în fiecare zi cu tot mai multă claritate, drept un « stil de cultură ». Să se remarce pe de altă parte, delimitarea goticului în anumite producţii intelectuale determinate: nu există o « proză gotică», şi numai dintr-o reacţie de ordin politic s-a putut vorbi la un moment dat, întotdeauna pe un ton peiorativ, de «obiceiuri gotice», ca sinonim pentru «obiceiuri barbare»; în schimb, există, şi nimeni nu se îndoieşte, o « proză barocă »; există « obiceiuri baroce »

— am amintit mai sus de tauromahie. Goticul este un stil circumscris în timp, un stil determinat. Dacă va fi reînviat vreodată, aceasta numai prin restaurare sau pastişă: toţi acei Viollet-le-Duc din secolul al XlX-lea, oricare ar fi fost talentele lor, reprezintă o bună dovadă. în schimb, stilul baroc poate renaşte şi traduce aceeaşi inspiraţie în forme noi, fără nevoia de a se copia pe sine însuşi în mod servil; amintirea secolului al XlX-lea este, de asemenea, cît se poate

de elocventă: în epoca de la « sfîrşîtul secolului» — poate puţin mai tîrziu, dar sub semnul constelaţiei sale — Lalique, sticlar din Nancy, repeta, fără s-o imite, maniera sticlarilor baroci veneţieni. Şi Guimard, arhitectul staţiilor de metrou din Paris, de asemenea, fără să plagieze şi inspirîndu-se direct după modele vii de flori, continua tradiţia de naturalism vegetal a « mânu elinilor » portughezi, a « chiurrigueriştilor » spanioli şi a «iezuiţilor» romani.

Drept chezăşie a imparţialităţii noastre în relatarea aventurilor burgunde ale teoriei despre baroc, vom mărturisi că generalizarea acestui concept, în ceea ce priveşte universalitatea sa, a întîlnit mai puţine înlesniri pentru a fi admisă decît tezele perenităţii sale de-a lungul secolelor şi a răspîndirii în afara categoriei de producţie culturală determinată. Acea universalitate situată deasupra localizărilor geografice a putut să ne şi pară drept un adevăr aprobat şi obţinut la mijlocul seriei de şedinţe. Dar victoria noastră s-a oprit aici — vai, ca atîtea alte victorii ale noastre !— într-o situaţie cam precară; fiind pe cale de a dispare, am spune chiar de a deveni inutilă, către ultimele zile ale Decadei, din cauza dorinţei ce s-a dovedit mai puternică, de a consacra o consideraţie specială aspectelor franceze ale problemei. Toate contribuţiile confirmau, în fond, caracterul cosmopolit al procesului baroc: se reduceau, într-adevăr, la a demonstra existenţa barocului pînă în spiritele considerate cel mai radical clasice în cadrul tradiţiei franceze: barocul relativ al lui Poussin, Racine, Moliere, Montesquieu sau Vol- taire; şi nu trebuie adăugat dacă şi al lui Corneille sau Pascal.[54] Dar simplul fapt de a insista cu atîta atenţie asupra subiectului deschidea drum unor anumite infiltrări naţionaliste, care au întunecat problema. Din fericire, aceste infiltrări s-au contrazis reciproc şi, prin urmare, s-au neutralizat.

«Barocul este un fenomen exclusiv nordic», a spus într-o zi un asistent olandez, spre uimirea generală. « La sud de Alpi nu mai există un baroc propriu-zis... »

---

[54] S-au făcut mai sus referiri la anumite efecte postume ale 193 acestei obstinaţii tendenţioase (n. a.).

în ziua următoare, Paul Fierens pretindea că în nord aproape nu există clasicism. Dar Paul Desjardins se încăpăţîna să spună că, pentru francezi, contaminarea barocă venise sigur din Italia şi din Spania. Şi cineva, poate prea influenţat de Weisbach, striga sus şi tare că barocul apare în ţările dominate de Contrareformă şi că pictorul baroc prin excelenţă este Rubens; pictor catolic, pictor al spiritualităţii iezuite. « Nu — replica atunci pictorul Gudman, din Amsterdam, puternic în dubla sa calitate de compatriot şi de confrate — adevăratul pictor baroc este Rembrandt; baroc, deoarece e urmaş al lui Luther; deoarece exaltă viaţa individuală; deoarece este însufleţit de un simţ al *reponsabilităţii*, de un simţ etic; deoarece introduce viaţa interioară în religie; deoarece Rembrandt este cu siguranţă, printre artiştii din nord, acela care datorează cel mai puţin Italiei clasice. . . La Pontigny nu se aflau critici portughezi; şi noi, care am fi avut oarecare drept să-i înlocuim, eram prea absorbiţi de demonstrarea tezei generale, ca să ne convină să luăm în considerare incidentele. Cu toate aceastea, numele lui Nuno Gonsalves, precursor şi autor al ferestrei de la Thomar, al *Sehnsucht~u\ui* baroc în sufletul modern, al acelui sens al vieţii interioare, al individualităţii, al inspiraţiei libere în natura *dezordonată;* inventator al unei anumite *duioşii oceanice*, nu mai puţin elocventă în realitate decît *duioşia atmosferică* a lui Rembrandt; inventator al unor anumite nuanţe de verde, înzestrate înainte de vreme cu toată melancolia, cu întreaga *saudade* \ care avea să aducă picturii moderne clarobscurul » .. .

Dacă numele lui Nuno Gonsalves ar fi putut fi evocat doar, acelea ale lui Rembrandt şi Rubens erau menţionate pe bună dreptate. Contrareforma se traduce, lucru cu neputinţă de tăgăduit, în stil baroc; dar *Weltans~ chauung~ul* luteran se exprimă stilistic tot prin baroc, la fel ca şi *Weltanschauung~\A* care a călăuzit descoperirile geografice ale portughezilor, a căror inspiraţie era de origine fundamental franciscană (Jaime Cortesao şi noi înşine am insistat deseori asupra acestui lucru).

[1] Nostalgie (port.).

Franciscanismul, luteranismul, Contrareforma coincid, în oarecare măsură, din punct de vedere morfologic. Dar este imposibil ca o coincidentă în formă să nu corespundă unei anumite coincidențe în spirit. Care va fi, prin urmare, această coincidenţă, care va fi caracterul comun al Contrareformei, al lutera- nismului, al franciscanismului ? Dacă vom lămuri această problemă, ne vom găsi, probabil, foarte aproape de a descoperi secretul ce însufleţeşte tendinţa generală căreia i se supune barocul în toate manifestările sale, în toate ţările, în toate epocile.

De asemenea, cei care acceptă, în domeniul istoriei ideilor, existenţa «constantelor», şi chiar cei care recunosc pur şi simplu existenţa unor relaţii, vor admite uşor că în problema poziţiei omului în natură, franciscanismul şi luteranismul adoptă şi unul şi altul o atitudine de reconciliere, un fel de absolvire a naturii de către om. De vreme ce începem prin a declara că natura este bună, pare firesc să-i consacrăm o adevărată venerație şi în cele din urmă s-o considerăm mai mult sau mai puțin *divină* şi pusă în atare situaţie, încît scriitorul să se simtă în mod aproape inevitabil înclinat să scrie «Natura» , cu majusculă. Mai anevoioasă pare, la prima vedere, includerea Contrareformei — Conciliul de la Trento, Ordinul Iezuiților, reacția romanizantă — într-o atribuție care, în definitiv, implică, parcă, nici mai mult nici mai puțin decît panteismul. în opinia curentă, nu trece oare Contrareforma drept un fenomen cu tendințe marcat ascetice, drept un fel de « val negru » care stinge luminile strălucitoare şi policrome ale Renaşterii, a cărei serbare a tulburat-o, înlocuindu-i carnavalul printr-un post mare ?... Cu toate acestea, nu Renaşterii va trebui să-i opunem Contrareforma, dacă vrem să-i descoperim prin contrast caracterul adevărat. Mai curînd îl vom afla dacă opunem două mişcări de idei, una contemporană cu ea, iar cealaltă contemporană cu noi şi dînd chiar impresia că închide ciclul eficacității Contrareformei. Desigur, relațiile dintre iezuitism şi jansenism n-au constituit un fenomen izolat: poate că în acest caz s-au confundat două constante ale istoriei.

195 Poziția cu adevărat ascetică, de neîncredere cu privire

la ceea ce-i natural, de dominaţie orgolioasă a naturii, de credinţă în obiectivitatea păcatului şi, prin urmare, de dualism şi de contradicţie între spiritual şi natural, a fost jansenismul, care a reprezentat-o în conjunctură, nu iezuitismul. Să ne amintim de *Provincialele* lui Pascal; să ne amintim de învinuirea stăruitoare de destindere, de compromis cu secolul, de îngăduinţa pragmatică faţă de realitate care a fost răspîndită de jansenişti împotriva iezuiţilor. Să ne amintim, mai ales, de insistenţa lui Jansenius şi a discipolilor săi în a se considera înscrişi în tradiţia idealistă, intelectua- listă, clasică, a Sfîntului Augustin; insistenţă pe care au subliniat-o cu acuzaţia de pelagianism lansată împotriva adversarilor lor. Ei bine: lupta dintre Augustin şi Pelagius începe să^ constituie un episod al luptei dintre clasic şi baroc. În ceea ce ne priveşte, trebuie să mărturisim că, atunci cînd vorbeam de eon-ul baroc, ne gîndeam, mai mult încă, şi mai direct, la Pelagius decît la Bernini. La Pelagius şi la dezbaterea de idei care a marcat trecerea de la secolul al V-lea la secolul al Vl-lea, trecere tulburată de marile discuţii despre caracterul şi efectele păcatului originar, şi străbătută de un curent ciudat şi emoţionant de optimism naturalist, de palingeneză în graţie, de dispariţie a ideii de Rău. Aceleaşi trăsături pe care le-a îmbrăcat polemica augustiniană împotriva pelagianismului şi care ne-au determinat să afirmăm uneori că Pelagius era un Jean-Jacques Rousseau anticipat secular — rigiditatea jansenistă le-a găsit în ordinul iezuiţilor şi, în general, în mişcarea catolică ce a luat naştere din Conciliul de la Trento. Extremismul sectar al polemicii nu înseamnă că polemica s-a aflat într-o dezorientare radicală. Putem face abstracţie aici de problema ortodoxiei pentru a lua în considerare partea sigură a diagnosticului. În inspiraţia ignaţiană exista un fond de armonie cu naturalul, de simpatie pentru viaţă, care înrudea iezuitismul cu Reforma — cu luteranismul, se înţelege; nu cu calvinismul, care a fost, în felul său, jansenismul protestanţilor — şi cu Porciuncula [55]. Por-

[55] Numele primei mînăstiri a franciscanilor care desemnează în acelaşi timp şi aniversarea ce are loc anual în bisericile franciscane (n. tr.).

cîuncula, Reforma şi Ordinul s-au putut găsi reunite într-un domeniu al inteligenţei, într-un spirit tradus morfologic prin stilul baroc.

Acest lucru, în ceea ce priveşte prima dintre mişcările de idei la care ne-am referit înainte. A doua, contemporană cu noi, ne poate oferi marea învăţătură de a compara « primăvara liturgică », proprie zilelor noastre şi care contribuie poate prin a modifica o anumită atitudine, deja seculară, a catolicismului, şi ale cărei principii le-au semnalat întocmai zilele Conciliului de la Trento. Toată lumea a observat că propaganda şi gîndirea lui Marien Lach şi ale atîtor altor mînăstiri benedictine din Germania de Jos şi din alte părţi nu se limitează la o simplă recomandare a respectării stricte a riturilor. Sau, pentru a explica mai bine, tocmai pentru că e vorba de respectarea strictă a riturilor, este vorba, în acelaşi timp, şi de altceva; de o adevărată filozofie, datorită căreia se încheie perioada deschisă în istoria intimă a catolicismului de către Contrareformă. Această filozofie a unui *liturgischer Friihling* [1] începuse să fie formulată de Romano Guar- dini. După părerea noastră, formula s-ar putea extinde mai departe: aşa am spus, cu ocazia publicării unei versiuni franceze a cărţii despre *Politica romantică*, de Karl Schmitt, simultan cu unele opere recente despre estetica lui Leonardo da Vinci.

Oricum, avem destule elemente pentru cercetarea noastră actuală — Scrierile lui Guardini — şi sublinierea, de către el, a opoziţiei dintre penultima atitudine catolică, aceea care admite supremaţia *ethos*-ului asupra *logos-ului,* a valorilor «lumii ca voinţă » asupra valorilor «lumii ca reprezentare», şi ultima atitudine, aceea care preconizează, folosind numeroase forţe ale catolicismului nou, o atitudine regresivă spre preferinţa /o^os-ului asupra *ethos*-ului, deoarece, să nu uităm, acolo unde domină *ethos~\A,* există de asemenea şi o dominaţie a *pathos*-ului — conţin o revelaţie extrem de elocventă. Şi Guardini, care ţine să semnaleze eclipsa liturgică în metodele şi în principiile

[1] **Primăvară liturgică (germ.).**

ignaţiene, recunoaşte totuşi că în ele domină pragmatismul şi patetismul. Sensul antiintelectualist a fost, în timpul Contrareformei, un fenomen general care a dus la pietate şi, în termeni largi, la întreaga viaţă religioasă, la un mod al romantismului. Rubens, pictorul ignaţian prin excelenţă, aduce — exemplul este elocvent — o concepţie plastică a miracolului, care, într-un anumit fel, iniţiază o modă nouă în iconografie.

Cu ocazia Decadei de la Pontigny, am putut nota acest caracter suprauman, *cosmic*, această răspîndire de criză panteistă pe care reprezentarea miracolului o dobîndeş- te la Rubens şi, în general, la pictorii baroci. Spuneam că atunci « cînd un pictor anterior Renaşterii reprezintă un miracol, cerul se deschide, în cel mai bun caz; cînd un pictor baroc face acelaşi lucru, cerul se convulsionează ». Cerul şi întreaga natură. Un puternic vînt de apoteoză o zguduie şi ia totul cu sine, într-un mod teatral. La această notă distinctivă, să mai adăugăm una, foarte revelatoare şi ea: acel tip de modernism nerăbdător care, la baroci, nu aşteaptă consacrarea supremă a sanctităţii, lenta glorificare adusă de restituirea seculară. Iezuita *Flos Sanctorum* — şi iconografia barocă — se populează foarte repede cu sfinţi recenţi cu o predilecţie în care trebuie să vedem o dovadă în plus de împăcare deplină cu natura. Sfinţi pe care artiştii *au putut să-i vadă sau poate să le cunoască amintirea* vieţii lor trupeşti nu reduceau cu totul dispoziţia de a-i plasa într-o supremaţie de triumf pasionat. Aşa s-a întîmplat cu Sfîntul Ignacio, cu Sfîntul Alfonso María de Ligorio, cu Sfîntul Francisco Javier, cu Sfînta Teresa de Jesús, cu Sfîntul Felipe Neri. Pentru a spune totul, sensibilitatea Contrareformei aduce cu ea un fel de credinţă în *naturalismul supranaturalului,,* în identificarea dintre natură şi spirit, credinţe opuse pînă la un anumit punct dualismului intelectualist paulinian şi augustinian, de exemplu, precum şi celui care astăzi renaşte în intelectualismul noii primăveri liturgice. Dar n-avem nevoie să ieşim din domeniul sensibilităţii pentru a declara că identificarea la care ne-am referit, că acel naturalism nu se poate produce fără o anumită imersiune relativă în panteism. Spiritualitatea franciscană, spiritualitatea luterană şi spiri-

tualitatea tridentină coincid din nou aici, exprimîn- duse cu ajutorul unei morfologii baroce.

Pe măsură ce cunoaştem mai bine istoria culturii, ni se pare mai evident acest adevăr: panteismul nu este o şcoală filozofică asemănătoare cu celelalte şcoli filozofice, ci un fel de *numitor comun*, un fond generic spre care alunecă spiritul la scurtă vreme după ce a abandonat poziţiile, întotdeauna dificile şi precare, ale discriminării riguroase, ale pluralismului şi ale unei preferinţe mai mult combative decît îndîrjite, prin discontinuitate şi raţionalism. Criticul Menendez y Pelayo, istoric al spaniolilor eterodocşi, a trebuit să atragă atenţia asupra faptului — încă o descoperire a unei « constante istorice » — că printre gînditorii noştri, se pare, exista altă soluţie decît alternativa dintre ortodoxie şi panteism. Exactă ca exprimare, această observaţie a lui Menendez y Pelayo păcătuieşte, totuşi, prin lipsă de generalitate. E vorba, în acest caz, nu numai de o carateristică spaniolă, ci de o lege universală, care, pe de altă parte, nu se aplică numai catolicismului, ci tuturor relaţiilor dintre gîndirea logică şi gîndirea patetică; sau, dacă vrem, dintre inteligenţă şi viaţă.

De îndată ce inteligenţa îşi slăbeşte legile, viaţa îşi recîştigă privilegiul. Astfel încît disciplina îşi pierde caracterul sacru, iar spontaneitatea dobîndeşte un mod de divinizare. Orice clasicism fiind prin esenţă inte- lectualist este, prin definiţie, normativ şi autoritar. Şi reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin şi va traduce un abandon, o veneraţie în faţa forţei. De aceea clasicismul a fost numit şi *umanism*, denumirea devenind aproape un sinonim. Sensul cosmic al barocului, dimpotrivă, s-a dezvăluit pe de-a-ntregul în vocaţia sa eternă pentru peisaj şi pentru folclor. Nu o dată am comparat — comparaţie ce ni se pare foarte utilă pentru clarificarea relaţiilor implicate în problemă — relaţiile care mediază, în cadrul culturii în general, între eon-ul clasicismului şi eon-ul barocului, şi care, în domeniul limbajului, îngăduie filologilor să facă deosebire între ceea ce numesc 199 «o limbă» şi ceea ce numesc «dialecte». Materia

primă a unei limbi, a oricărei limbi, este dialectală; tot aşa cum dialectele sînt «limbi naturale ». Barocul este idiomul natural al culturii, acela prin intermediul căruia cultura imită procedeele naturii. Barocul conţine întotdeauna în esenţa sa ceva rural, *pâgîn,* ţărănesc. Pan, zeul cîmpiilor, zeul naturii, prezidează orice creaţie barocă autentică.

Nimeni nu ignoră faptul că panteismul, fond comun al celor trei mari mişcări de idei religioase cu care a început epoca modernă, a constituit totodată şi secretul esenţial al culturii în alte mişcări şi în alte epoci. Mai înainte am amintit noi înşine de optimismul pelagian. Dar începînd cu mult înainte, n-a avut oare alexandrinismul un caracter panteist, dacă îl considerăm în ansamblul manifestărilor sale religioase, filozofice, literare, şi chiar politice şi artistice: întemeiere de muzee sincretice, tendinţă spre *corpus*-uri eclectice, introducere a peisajului în basoreliefuri? Şi budismul în Orient, în aceeaşi epocă în care Occidentul, datorită ştiinţei greceşti, se consacra raţionalismului, caracteristic eon-ului clasic, nu oferă oare aceeaşi notă? Şi epoca preistorică în general, cu înclinaţia ei permanentă spre animism şi spre hilozoism \ nu se prezintă oare în faţa ochilor noştri ca o imensă şi primară matcă a panteismului, a divinizării naturii? La cealaltă extremă, romantismul din secolul al XlX-lea conţine, de asemenea, nimeni nu ignoră aceasta, o tendinţă implicită spre divinizarea naturalului; tendinţă a cărei cea mai radicală expresie o afirmă «sfîrşitul secolului», atunci cînd apare muzica lui Wagner — panteistă prin definiţie — şi pictura impresionistă — panteistă prin metodă. Să mai adăugăm faptul că omenirea a cunoscut, în perioada care continuă şi astăzi să se numească «postbelică»[56], un fel de recidivă, o întoarcere la secolul al XlX-lea, de orientare panteistă —«totul este relativ»..., «nu există nici bine, nici rău »..., «nici frumos, nici u r î t » . . « n u există păcat»... —şi

[56] Printr-o antonomază revelatoare am propus odată să fie numită « între cele două războaie » (n. a.).

de nuanţă alexandrină aşi jderi. Dar, înainte de a ajunge la orice fel de enumerare aproximativă a etapelor barocului în ceea ce am putea denumi revista istorică a panteismului, trebuie să ne referim la una dintre condiţiile sale esenţiale şi cele mai cunoscute. Condiţie de care este strict legat, adevărat corolar al definiţiei panteismului. Ne gîndim la *dinamism*, caracteristic oricărei opere baroce, fie artistică, fie intelectuală: caracteristic acestei vocaţii de mişcare, eliberare, legitimitate şi canonizare a mişcării, care, opusă trăsăturii paralele de staticitate, de repaus, de reversibilitate, proprie raţionalismului, proprie a tot ce este clasic, marchează trecerea de la ceea ce trebuie spus aici despre spiritul celor doi eon-i menţionaţi la ceea ce va trebui menţionat în legătură cu morfologia sa respectivă.

Poate ne va fi îngăduit să comparăm, fără să dovedim prin aceasta lipsă de respect, ceea ce reprezintă, în evoluţia morală a omenirii, Patimile Domnului, cu ceea ce, în istoria ei ştiinţifică, înseamnă teza renumitelor argumente sau « aporii »; *dificultăţi, conflicte, nelinişti, agonii,* ale lui Zenon din Eleea, în care trebuie văzute un fel de Patimi ale raţiunii. în aceste aporii, pînă acum, fără o depăşire posibilă — noi, totuşi, am vorbit odată, cu privire la aceste aporii, pentru a obţine o conciliere ulterioară şi supremă, o împărăţie a Sfîntului Duh; dar nu ne interesează în momentul de faţă această perspectivă — în aporiile lui Zenon din Eleea, natura a fost răstignită şi i s-a atîrnat, întru batjocorirea maiestăţii sale, *INRI~u|* absurdului. Natura este viaţa; este activitate, schimbare, curgere. Natura poartă în ea mişcarea; este, în ea însăşi, mişcare. Dar mişcarea rămîne, prin natura ei, în afara raţiunii; mişcarea este absurdă. Orice introducere a mişcării în procesul unei opere umane pretinde, prin urmare, pentru a se realiza, o abandonare a raţiunii; simplă toleranţă dacă acceptarea este minimă, marginală sau episodică; dacă se limitează la un uşor *faire la part du feu* [1] sau la un strategic *oportet haereses esse;* umilire radicală, dacă partea acordată — sau smulsă — este importantă; dacă este gravă imixtiunea;

[1] A sacrifica o parte pentru a nu pierde totul (fr.).

dacă mişcarea trece pe un prim plan şi îşi accentuează sau îşi prelungeşte puterea. Atitudinea spiritului clasic corespunde primului caz: se reduce la tolerarea ironică a unui minimum de mişcare, acceptînd-o cînd cu părere de rău, cînd cu zîmbet, pentru a scăpa de moarte şi cu titlul de rău suportabil. Atitudinea barocă, dimpotrivă, doreşte în esenţă umilirea raţiunii. Astfel, aflîndu-se în prezenţa implicitei aporii din argumentele lui Zenon — şi cine se referă la aceasta se referă şi la alte conflicte ale ştiinţei, care reproduc aceleaşi crize, de exemplu legea lui Carnot-Clausius, rebelă principiului raţionalist al « conservării energiei » — spiritul baroc strigă disperat: «Trăiască mişcarea şi piară raţiunea!»; în alţi termeni: «Trăiască viaţa şi piară eternitatea ! »... Deoarece trebuie să alegem, să alegem şi să luăm o hotărîre supremă. Trebuie să alegem între Viaţă şi Eternitate. Fiecare om, fiecare producător spiritual, fiecare artist, fiecare şcoală, fiecare ţară, fiecare epocă reproduc în propria lor conştiinţă mitul lui Faust şi se află în faţa pactului propus de Mefisto — care este Pan — în agoniile unei nopţi de Paşte primaveral. Sau tinereţea, sau nemurirea. Sau pămîntul călduţ, sau cerul rece. Sau intensitatea ceasului prezent, de care să ne bucurăm cu pasiune, sau speranţa imposibilei existenţe viitoare. Barocul îl imită pe Faust: îşi vinde sufletul diavolului. Iar parafa de sînge cu care se iscăleşte pactul implică deja, în caligrafia ei, simbolul mişcării: este o parafă în stil baroc.

Acum cîţiva ani a fost lansată o formulă pentru a uşura înţelegerea morfologiei clasice şi respectiv baroce, formulă care s-a bucurat de o primire favorabilă în cercurile culte din Spania şi din Franţa. Se opuneau în acea formulă «formele care zboară» «formelor care trag în jos»; şi acest lucru nu numai prin ce se spune în legătură cu tectonica unei faţade sau a unui tablou, ci şi cu aceea a unei compoziţii muzicale, a unei teorii ştiinţifice sau a unei instituţii politice. Analiza provine în acest caz, bineînţeles, din *dominante:* nici stilul baroc n-ar şti să facă abstracţie de greutate, în ciuda predilecţiei sale morfologice pentru zbor, nici stilul clasic, în ceea ce-l priveşte, nu încetează să asculte 202

de alte atracţii decît de aceea a pămîntului. Este evident de asemenea că prezenţa acestor dominante de stil trebuie să fie interpretată conform legilor proprii fiecărei arte, fiecărui domeniu al culturii: muzica, de exemplu, artă care se înscrie în timp, şi în care partea de mişcare trebuie să fie, fireşte, foarte importantă, ascultă de asemenea în felul ei de gravitaţie, iar arhitectura poate fi sustrasă, într-o oarecare proporţie aparentă, vizibilităţii cerinţelor repausului.

Referitor la aceasta, noi înşine am folosit în mod obligatoriu o a doua formulă pe care — limitată în acest caz la domeniul artelor — o numim aceea a « gravitaţiei» sale. Ea constă în afirmarea că, în seria artelor — muzica, poezia, pictura, sculptura, arhitectura — fiecare dintre termeni ocupă o poziţie instabilă şi tinde, după epoci, şcoli şi artişti, să îmbrace caracterele artei imediat vecine. Astfel, în epocile de clasicism, muzica devine poetică; poezia, grafică; pictura, plastică, iar sculptura, arhitectonică. în mod reciproc, în epocile de tendinţă barocă, gravitaţia se manifestă în sens invers; arhitectul este cel care devine sculptor; sculptura pictează; pictura şi poezia capătă notele dinamice caracteristice muzicii. Fiindcă orice sensibilitate barocă tinde spre patetism, orice caligrafie barocă tinde spre muzică... Dar, înainte de a face precizări mai importante în legătură cu aspectul morfologic al problemei, trebuie clarificat ceva: dacă există o relaţie necesară între o asemenea sensibilitate şi o asemenea caligrafie, ambele prezidate de un eon. Relaţia este necesară, să nu uităm lucrul acesta, numai în limitele de probabilitate în care se verifică o lege morală; necesară, cum poate fi o lege statistică, nu cum sînt legile fizice şi, cu atît mai puţin, legile matematice.

în domeniul experienţei referitoare la indivizi, existenţa unei relaţii perceptibile şi previzibile între caracterele psihologice sau temperamentale şi formele ce le traduc a fost observată în mai multe aspecte. Aici se află baza *Grafologiei*. Grafologia este cunoaşterea repertoriilor formale ce corespund tipurilor diferite 203 ale spiritului individual, diverselor stări sufleteşti. Ar

putea reprezenta aceasta obiectul unui studiu cu adevărat ştiinţific? Nu, dacă interpretăm grafologia în sensul în care e recunoscută mai vulgar; da, cînd o interpretăm în termeni mai restrînşi şi mai dezinteresaţi. Grafologia făcută în saloane şi în timpul consultărilor particulare este lipsită de seriozitate, în primul rînd din cauza determinismului ei abuziv, care pretinde ca *legea* expertă să se aplice, exact şi întotdeauna, la cazul singular; în realitate, această lege, aplicîndu-se la realităţile morale, va putea fi verificată doar prin rezultate statistice, de probabilitate, la scara *numerelor mari*; va fi confirmată sau nu, în prezenţa fenomenului izolat. Ceea ce dăunează de asemenea încrederii în grafologie — rezultat al exigenţelor pragmatice care o inspiră şi care o retribuiesc — este acordarea de cote etice fixe tendinţelor psihologice observate.

Dar o cotă etică are o origine socială, nu psihologică.

Cum să se deosebească, în psihologia pură, *economia* de *variaţie*, *emulaţia* de *invidie*, *generozitatea* de *risipă?* Fiecare dintre aceste atribute este în funcţie de o opinie generală şi medie, de aceea pe care o dictează judecăţile de ordin moral. Cutare procent de dobîndă va fi considerat drept cămătăresc într-un anumit mediu sau într-o anumită epocă; în altele nu va depăşi ceea ce Codul numeşte un plasament « de tată de familie bun ». Cruzimea chiar, indiferenţa în faţa durerii străine, care constituie un viciu la învăţător sau la scriitor, sînt considerate o datorie şi, mai mult decît atît, o virtute, la măcelar sau la chirurg. Cum se va introduce legitim grafologul în cazuistica iubirii, cum va şti dacă o anumită curbă groasă, îmbîcsită de cerneală, din scrisul pe care trebuie să-l descifreze, poate fi imputată « geniului speciei» sau « demonului voluptăţii»? Iar în cazuistica estetică, dezvăluită de o predispoziţie spre înfloriturі, manifestată în alte caractere de literă, unde va trebui să vorbească de « gust artistic » şi unde de « prost gust»? Cine va risca să ghicească cu ajutorul grafologiei ceea ce se numeşte «caracterul unei persoane » şi va trage din acest lucru consecinţe practice privind iubirea, prietenia sau afacerile, se va aventura pe un drum mai mult sau mai puţin seducător, pe care însă adevărata ştiinţă nu trebuie să întreprindă nimic.

Ar fi altceva dacă în loc să căutăm nod în papură în domeniul calificărilor morale şi să ne aventurăm în zonele viciului şi ale virtuţii, ne-am mulţumi să notăm în mod obiectiv impulsurile şi tendinţele cu ajutorul cărora grafiile pot dezvălui absenţa sau prezenţa, dar nu intensitatea şi, cu atît mai puţin, valoarea socială; şi dacă am abandona, cu un dezinteres cinstit şi ştiinţific, observarea cazurilor particulare supuse greşelilor, pentru a ne consacra doar studiului seriilor şi probabilităţilor statistice, în verificarea legii. Cum să negăm, sau să ne îndoim măcar, în cadrul acestor termeni stricţi, că unei varietăţi a spiritului, unei stări de spirit, îi corespunde un repertoriu de predilecţii morfologice, dintre care unele domină stilul scrierii? Cine nu a observat, la el însuşi sau la ceilalţi, că scrisul înclinat spre dreapta corespunde unor momente de descurajare sau depresiune, în timp ce înclinaţia mai curînd se înalţă în împrejurări de optimism încrezător sau de orgoliu? Care observator nu ghiceşte de ce prezenţa majusculelor ce imită caracterele de tipar este considerată drept semnul unei instrucţiuni superioare şi nu vede în acest lucru dovada unei importante obişnuinţe de lectură, care şi-a imprimat adînc urmele pe retină? Ei bine: tot aşa cum grafologia determină studierea, în legătură cu deosebirile individuale, a stărilor sufleteşti individuale, morfologia culturii observă şi dezvoltă traducerile stilistice ale spiritului colectiv, ale *Weltgeist-ului* şi *eonilor* săi. Fiecărei dominante spirituale colective îi corespunde predilecţia pentru un repertoriu de forme dat. Fiecare metempsihoză este o metaritmie şi o metamorfoză, şi dacă istoria cunoaşte constante, stilurile vor cunoaşte şi ele constantele lor: fiecare *eon* va evoca o caligrafie a sa, revelatoare. Vom încerca să rezumăm caligrafia barocului, în contrast cu aceea a clasicismului.

«Raţiunea umană este o forţă ce duce la unitate», a spus, într-o desăvîrşită formulare, Sfîntul Augustin. Şi nicăieri, în treacăt fie spus, clasicismul esenţial al marelui teolog şi filozof nu se dezvăluie mai clar şi mai sintetic. Citatul amintit este luat din tratatul 205 *De Ordine* care constituie, în felul său, un tratat despre

stil: o carte din care lumea modernă ar cîştiga mai mult dacă şi-ar aminti-o decît dacă ar căuta exclusiv hrana romantică, pe care o caută de obicei în *Confesiuni.* Am putea adăuga la definiţie o a doua parte: « Raţiunea umană este o slăbiciune care are nevoie de discontinuitate », sau, după cum am scris uneori: « Raţiunea umană priveşte întotdeauna printre crăpături». *Tendinţa spre unitate, nevoia de discontinuitate* vor caracteriza, prin urmare, repertoriile formelor de expresie a unui spirit raţionalist, a unui spirit clasic. Spiritul baroc, dimpotrivă, se va recunoaşte prin adoptarea schemelor multipolare din care sînt excluse aceste două imperative ale raţiunii; schemelor multipolare în loc de unipolare; contopite şi continue, nu discontinue şi despărţite. Atunci cînd o şcoală de muzică va spune, de exemplu: «Noi aspirăm spre *melodia infinită* » ne vom afla în prezenţa unui fenomen apar- ţinînd barocului, pentru că supremaţia unităţii a fost în acest caz abolită. De asemenea, acolo unde o teză matematică afirmă: « Spaţiul cu trei dimensiuni este doar un caz *particular* în *seria infinită* de *spaţii posibile,* cu *dimensiuni finite»,* barocul se va manifesta şi el din aceeaşi cauză. Cînd o şcoală de pictură proclamă: «Noi, impresionişti, nu pictăm obiectele, ci *aerul* şi *lumina* în care obiectele se scaldă şi se contopesc», ne vom afla în prezenţa unei negări evidente cu privire la nevoia raţionalistă de discontinuitate. Şi acelaşi lucru cînd un biolog pretinde: « Noi nu ne ocupăm de specii care sînt simple convenţii: ne interesăm de *curentul de viaţă* care trece de la o fiinţă la alta, înlăn- ţuindu-le în instabilitatea unui *Werden,* a unei *deveniri*.

Ne aflăm în faţa unei grile, într-o biserică din Sala- manca. Un înger, de concepţie barocă, încununează marea fineţe cu care a fost lucrată această grilă de fier forjat. Braţul îngerului este reprezentat într-o atitudine ciudată; în timp ce antebraţul se ridică pentru a înălţa parcă un obiect, pentru a-l arbora, mîna, invers, coboară ca pentru a-l pune jos. Există aici un paradox muscular, coexistenţa a două finalităţi contrarii în acelaşi membru, a două direcţii opuse în aceeaşi schemă. Dar dacă braţul acestui înger dă ascultare unei intenţii duale, acest lucru se datorează

faptului că spiritul care îl conduce este un spirit în stare de ruptură interioară, un spirit *rupt* care conţine o opoziţie. Rupt, *absurd*, ca natura — să ne amintim de Zenon din Eleea şi de Carnot-Clausius — şi nu logic şi unificat, ca raţiune. *Eon*-ul ce inspiră acest gest este eon-ul barocului, în care spiritul imită procedeele naturii, departe de eon-ul clasicismului, în care spiritul imită procedeele intelectului. El nu corespunde stilului ce transformă copacul în coloană, forma vie în figură geometrică; nu ordinului doric, ci celuilalt stil, în care, invers, coloana se transformă în copac, ca în operele lui Bernini sau Churriguera. Şi această dualitate, această multiplicitate de intenţii coexistente, această ruptură lăuntrică a spiritului, tradusă de antagonismul formelor, nu este oare caracteristica esenţială a unor serii foarte diferite de opere de artă, opere umane, adeseori foarte depărtate în timp, dar unite printr-o aspiraţie comună spre panteism şi spre dinamism? Am semnalat în repetate rînduri două exemple în acest sens: primul, în varietatea locală a unui gen literar, celălalt, în stilul personal al unui scriitor. Am vorbit^de romanul rusesc, de sintaxa lui Marcel Proust. în alte studii consacrate tehnicii lui Goya, lui Rembrandt şi Watteau, sistemului cosmografie al lui Linné, semnificaţiei morfologice, respectiv a cupolei şi a clopotniţei, chimiei lui Lavoi- sier comparată cu aceea a lui Stahl, compoziţiei lui Poussin în contrast cu aceea a lui El Greco, teoriei relativităţii în opoziţie cu finitismul, problemei culorii în pictură, artei lui Paul Cézanne şi celei a lui Pablo Picasso, anumitor capitole din istoria modei, observaţia a fost reprodusă. întotdeauna, întotdeauna, în toate aceste investigaţii, opera, în dezacord cu ordinea clasică, ne-a apărut în starea de ruptură interioară cu tendinţă spre multipolaritate. Aşa se petrec lucrurile în romanul rusesc, în care personajele nu ajung la o coordonare şi la o unitate a intenţiei, *nu ştiu ce vor.* Tot astfel în sintaxa lui Proust, în care incidentele, departe de a se subordona discursului general, urmează un itinerar independent, creînd în cursul său noi centre de atracţie, lărgindu-se în elipse, răsucindu-se în volute. Tot astfel în dislocarea anatomiei umane de 207 către El Greco. Tot astfel Kepler, înlocuind cercurile

astronomiei vechi prin elipse, atunci cînd descrie mişcarea astrelor.. . S-a observat mereu la Pontigny această legătură dintre dezordinea barocă şi dezagregarea interioară: încăpăţînarea istoricistă a încercat, totuşi, să reducă această observaţie la o notă proprie omului *modern*, « născut — a spus cineva — din fermentaţia Contrareformei » . . . Dar asemenea stare de spirit şi corolarele sale morfologice nu ne apar oare încă din antichitate? Autorul comic care aduce pe scenă tipul omului care se chinuie pe *sine însuşi*, sau tragica Medee, lansînd celebrul vers:

Video meliora proboque, deteriora sequor… [57]

ce altceva făceau, în fond, decît să anticipeze lumea morală din romanul rusesc şi, în treacăt fie spus, în acelaşi timp, clarobscurul rembrandtian ?

0 teză importantă a profesorului francez Pierre Janet — a cărui psihologie mult preauitată în ultima vreme spre o mai mare glorie a freudismului, n-ar strica poate s-o reînviem — se aplică direct problemei noastre şi noi n-am încetat s-o evocăm, ori de cîte ori s-a prezentat ocazia. Studiind personalitatea umană şi perturbările sale, Janet arată pînă la ce punct starea de cenestezie, adică de conştiinţă a unităţii, este precară în om, şi cît de frecventă e tendinţa spre dezagregare mentală cînd tonusul vital slăbeşte. Stările patologice de pierdere sau de dedublare a personalităţii, de conştiinţă alternativă etc. există deja în germene cînd acel stadiu superior pe care l-am putea denumi stadiul conştiinţei *clasice* este deprimat, dînd atunci curs liber unei înfloriri multiple şi vicioase a eului, substituire barocă a eului unic. Dacă ne amintim acuma de comparaţia insinuată înainte pe teren filologic, potrivit căreia o «limbă» centrală şi unificată se deosebeşte de spontaneitatea periferică a «dialectelor», se va remarca, evident, o comunitate de schemă între un astfel de proces şi procesele psihologice la care ne-am referit. *Weltgeist*-ul are şi el *tonus*-ul său şi grade mai ridicate sau mai coborîte ale acestui *tonus.* Cînd starea

[57] Văd lucrurile cele mai bune şi le aprob, dar le urmez pe cele mai rele (lat).

umanităţii este tonică, se impune eon-ul clasicismului; cînd în schimb tonicitatea slăbeşte, pe primul loc trece eon-ul barocului. Primul produce în morfologie un fel de cenestezie; al doilea se abandonează multipola- rităţii sale, ce lasă să se reverse izvoarele bogate şi tulburi ale subconştientului. Obiectul creat în primul caz are un contur şi un centru; în al doilea caz e continuu şi multipolar, îi lipseşte un contur propriu şi este supus unei atracţii situate în afara lui. Referitor Ia acest lucru trebuie observat că, în domeniul artistic, structurile clasice adoptă de preferinţă tehnica numită în muzică *contrapunct*; adică aceea care constituie un sistem închis ce gravitează în jurul unui nucleu situat în interior, în timp ce structurile baroce preferă forma *fugii*, sistem deschis ce semnalează un impuls spre un punct exterior. Mereu, sub alt aspect, simbolul nostru obişnuit: opoziţia dintre «formele care trag în jos » şi « formele care zboară ».

Artele au cunoscut — şi acest lucru a fost botezat adeseori cu numele de « Academia » — ansambluri de reguli, colecţii de precepte, în care idealul static şi raţional al frumuseţii clasice — al Frumuseţii! — era redus la reguli precise, fiice ale experienţei seculare. Faptul că aceste precepte au fost uitate nu vrea să însemne că şi-au pierdut valoarea; şi cu atît mai puţin semnificaţia. Elevul unei şcoli de Belle Arte ştia, odinioară, că în compoziţiile care grupează figuri nici una nu trebuie să escamoteze semnificaţia logică a conturului ce aparţine acelora pe care în parte le ascunde. Acela care învăţa retorica era iniţiat pentru a scrie tragedii şi pentru a judeca tragediile scrise de alţii, în regula celor trei unităţi. Poetul era învăţat să măsoare corect versurile. Arhitectul se străduia să aprofundeze principiul monumentelor antice. Faptul că unul sau altul dintre aceste precepte era arbitrar nu-i de mirare, deoarece însăşi raţiunea este arbitrară, şi nici nu urmează, nici nu permite să se urmeze investigaţiile libere ale naturii. Acestor reguli publice şi banalizate li s-au putut adăuga altele în anumite epoci. 0 curiozitate puternică precum şi studii foarte temeinice continuă şi multiplică astăzi investigaţiile în legătură cu ceea ce a însemnat, pentru iniţiaţii din

alte epoci, celebra *Regulă de Aur*, secretul divin al triunghiului, idealul compoziției în piramidă. Sînt nenumărate asemenea studii, uneori de origine pitagoreică, alteori de tradiție masonică sau rodul unor speculații solitare. Teoria compoziției în piramidă — datorită căreia Andrea del Sarto a primit de la contemporanii lui porecla binemeritată şi elogioasă de *Andrea senza errori* — s-a transformat pentru numeroşi critici moderni în canonul esențial al picturii clasice. Şi chiar în plin baroc, tratate ca acela al lui Meng, sau aforisme în stilul lui Ingres, n-au uitat să reamintească aceste reguli eterne. La Potigny, una dintre surprizele noastre a fost să vedem cum se pierduse, chiar printre criticii francezi, cunoaşterea acestor tradiții. N-am fost oare obligați să auzim, în legătură cu regula celor «trei unități»impusă în tragedie, că ea ar proveni din disputa provocată de *Cidul* lui Corneille, ca şi cum întreg umanismul european anterior *Cidului* n-ar fi jurat pe *Retorica* lui Aristotel şi pe *Arta poetică* a lui Horațiu? Foarte fecundă ni s-a părut, dimpotrivă, sugestia — întotdeauna binevenită cînd este vorba de baroc — în legătură cu problema caricaturii. Gustul pentru caricatură, într-adevăr — a caracterului — opus cultului frumuseții regulate şi canonice — încă o dată al Frumuseții! — este unul dintre semnele cele mai edificatoare ale prezenței unei civilizații baroce. Lumea modernă a cunoscut această atracție, iar exemplele lui Bernini, Callot şi Hogarth au fost citate foarte la locul lor.

Dar se întîmplă ca însăşi această aptitudine care se observă atît de uşor în arta gotică — sculpturile de cor, garguiele — a înflorit şi în sculptura greacă şi romană din epoca decadenței: fauni, sirene, monştri, teme comice, busturi de oameni deosebiți şi caricaturali.
Şi arta orientală cunoscuse o astfel de aptitudine, ca şi arta sălbatică şi cea preistorică. Cînd, în cursul unei discuții din timpul Decadei, domnul Hager refuza să considere barocul şi clasicul ca *eon* şi, amintind că întotdeauna clasicismul a luat drept model civilizația antică, ne întreba care era, după părerea noastră, izvorul istoric al barocului, ne-a fost uşor să-i răspundem că, dacă precursorul clasicismului se numeşte *Antichitate*,

acela al barocului se numeşte *Preistorie*. Raţionalismul, statismul, cercul, triunghiul, contrapunctul, coloana, procedeele spiritului care imită spiritul, toate acestea aparţin deja, incontestabil, civilizaţiei din Grecia şi din Roma; dar panteismul, dinamismul, elipsa, fuga, copacul, spiritul format în şcoala naturii se întîlnesc integral în lumea primitivă. Şi, tot aşa cum la începutul Renaşterii unii eruditi bizantini vin în Italia pentru a-i iniţia pe ceilalţi oameni în secretele filologiei clasice, în alte epoci, de renaştere a barocului, într-un ieri nemijlocit, dacă vreţi, am văzut cum negrii şi fetişurile sălbaticilor debarcă la Paris pentru a reda unei civilizaţii obosite de rafinamente şi de raţionamente simbolurile elementare, roade ale instinctului, inspirate direct de instinct; incapabile, fără îndoială, de a turna în tipar opere nemuritoare, dar, la rîndul lor şi în ele însele, înzestrate cu alt fel de nemurire.

Ar fi absurd să se desconsidere diferenţele reale şi diferenţele posibile, dar previzibile, ce există între diversele manifestări istorice ale barocului de atîtea ori menţionate chiar în aceste pagini, ca şi particularităţile sale locale. Noi înşine ne-am ocupat de un baroc din nord şi de un baroc din sud, raportîndu-ne la maniera diferită în care Rembrandt şi Tintoretto fac să apară mişcarea liniei. Am vorbit de asemenea de unele şcoli sau grupe ale barocului, în aplicarea sa la diverse transpuneri ale activităţii spirituale. Tot aşa cum anatomistul modern, deşi utilizează o clasificare ştiinţifică în sisteme, nu renunţă să întrebuinţeze cu toate acestea vechea clasificare topografică şi lineară: « Cap, trunchi, extremităţi... etc. », istoricul umanist, cu toate că se consacră *eon*-ilor, nu încetează, totuşi, să folosească precizări de ordin cronologic şi geografic şi vorbeşte în fiece moment despre secolul al XII-lea sau al XVIII-lea, despre Spania, Franţa sau Burgundia. Ceea ce n-ar accepta nici unul nici celălalt în explicaţiile lor — şi cu atît mai puţin în cercetările lor — e ca adjectivul să încorporeze substantivul, iar descriptivul, conceptualul. Nu se pune problema cuvintelor, ci a metodei, şi cine spune metodă spune întotdeauna doctrină. Un cronicar al discuţiilor purtate la Pontigny 211 a scris, cu un gînd conciliator, fără îndoială, şi cu eclec-

tica finalitate în această conjunctură, că ne despart doar cuvintele. E bine să nu pierdem totuşi din vedere că aceleaşi cuvinte — cuvintele mai ales — merită să fie discutate. Doar frivolii pot nega faptul că o polemică de felul aceleia dezbătute într-o zi în legătură cu renumita «problemă bizantină» a lui *Filioque*, avea să hotărască soarta spirituală a omenirii. Dar în ceea ce priveşte problema barocului şi, în general, existenţa unor constante istorice, ceea ce trebuie hotărît pentru admiterea sau pentru respingerea sa este, în termeni concreţi, valoarea unei noi interpretări a istoriei, a unei adaptări noi a materialului istoric. Ştiinţele naturii au cunoscut, înaintea celor ale spiritului, introducerea acestei noutăţi. A fost în esenţă momentul în care urma să se substituie unei istorii naturale descriptive o istorie naturală sistematică, destinată s-o înlocuiască definitiv pe prima. Acum, care este instrumentul folosit de aceea sistematică a lui Linné? Chiar acela pe care pretindem că-l folosim noi astăzi, instrumentul *Dihotomiei*. Şi în ce constă această *Dihotomie*? În a acorda fiecărei specii, nu numai o descriere — care ar trebui să fie, logic, infinită, şi, prin urmare, iraţională — ci o definiţie cu un caracter *aproximativ* raţional, ce cuprinde, după cum cere logica, «genul proxim» şi, în limitele posibilului, «ultima diferenţă». Două etichete, cea comună legată de gen, cea particulară, de specie, dau un simbol corespunzător şi precis acestei definiţii. Leul este *Felix leo;* tigrul *Félix tigris*, pisica *Felix catus;* ştim astfel că cele trei specii aparţin unui gen comun, genului «felin»... La urma urmei, ştiinţa modernă a culturii nu aspiră la altceva. Vrea să găsească în *eon* genul comun al unor serii variate de cunoştinţe istorice, mai mult sau mai puţin îndepărtate între ele din punct de vedere cronologic. Şi, cunoscînd genul comun, nu va ignora din această cauză diferenţele specifice. Dimpotrivă, va suprapune în mod dihotomic simbolul acestora din urmă peste simbolul primului.

Convinşi, de pildă, de faptul că goticul şi romantismul au un numitor comun şi că manifestările lor specifice respective provin din acelaşi *eon*, vom da o definiţie dihotomică a fiecăreia dintre ele. Vom spune « baroc gotic», aşa cum spunem *Felix tigris*, şi« baroc romantic »,

precum *Felix Catus.* Acel «baroc orsîan» despre care vorbeşte Paul Fierens, cînd îşi aminteşte de formule ca aceea a « spaţiului riemanian », se află în relaţie de gen şi de specie cu barocul ce se opunea la Pontigny şi pe care l-am putea numi « baroc Wofflinian ». Tot aşa cum spaţiul euclidian nu este altceva decît *unul dintre infinitele spaţii riemaniene posibile*, barocul Wolfflinian — să acceptăm pentru moment şi *cum grano salis* dublul calificativ — nu este altceva decît *unul dintre infinitele barocuri orsiane posibile*.

Şi ceea ce spunem despre modalităţile istorice se poate aplica de asemenea la variantele locale. Dacă descoperim într-o zi, de exemplu, că renumitul « stil manu- elin» portughez este doar o variantă în plus a barocului, în ciuda anumitor pretenţii naţionaliste de a-i atribui un caracter de noutate absolută, nu înseamnă că-i vom subestima astfel originalitatea; o etichetă purtînd denumirea «baroc manuelin» va salva diferenţierea. Şi acelaşi lucru face pentru «platerescul spaniol»

[1] Stil arhitectonic, caracteristic Spaniei, ale cărui ornamente imită ornamentele celor mai frumoase piese create de aurari sau de argintari. Numele acestui stil derivă de la cuvîntul spaniol *platero*, care înseamnă giuvaergiu. Se pare că Enrique de Egas, mare admirator al tehnicii folosite de argintarul german Enrique de Arfe, stabilit în Castilia la începutul secolului al XVI-lea, a transpus în arhitectură formele pe care numitul argintar le dădea bijuteriilor sale. Unii critici pun la îndoială faptul că stilul plateresc s-ar datora unei singure persoane, deoarece aceasta ar contrazice legile artei şi ale evoluţiei, dar ceea ce este sigur e că una din primele opere ale stilului numit a fost faţada spitalului Santa Cruz din Toledo, începută de Enrique Egas în 1504. Temele decorative ale arhitecturii platereşti sînt mai ales italieneşti, şi este ciudat că formele sale s-au născut în Spania datorită operei lui Enrique Egas care a dat vaselor sale proporţii gotice. Timp îndelungat platerescul şi-a schimbat doar formele decoraţiei, păstrînd structura gotică a edificiilor. N-au întîrziat să se popularizeze noile forme influenţînd complet toate artele plastice ale epocii, mai ales sculptura şi feroneria artistică. Primii reprezentanţi ai stilului plateresc au fost, printre alţii, arhitecţii Juan de Colonia şi Juan Guas, iar dintre sculptori merită o menţiune deosebită Vasco de la Zerza. Consecinţa platerescului a fost barocul, la a cărui apariţie a contribuit cu tendinţa sa ornamentală şi luxoasă. Împămîntenit în America, ornamentaţia sa a devenit mai încărcată. în Mexic şi în Peru s-au creat frumoase monumente platereşti care reprezintă mîndria civilizaţiei spaniole în Noul Continent (n.tr.).

atît de uşor de confundat uneori cu stilul Renaşterii şi pe care ar trebui să-l analizăm aici dacă n-ar fi vorba, ca şi în cazul liliacului sau al ornitorincului lui Linné, de unul din cazurile pe care el le numea *Paradoxa* în lucrarea sa *Systema Naturae.* Şi acelaşi lucru despre acest ciudat baroc folcloric, din barocul artei populare, care fiind anonim a ajuns să pară imemorial şi să piardă dreptul de a se vedea înscris în cronologie.

Şi o varietate mai ciudată încă, bazată pe exagerare nemăsurată şi arbitrar ingenios, este acel capriciu baroc pe care l-am numi de carnaval — propriu tuturor epocilor şi desemnînd pentru fiecare din ele dibăcia indecentă a jocurilor imaginaţiei. Folosind stilul vocabularului botaniştilor, nu vom fi oare tentaţi să numim pe primul *Barocchus vulgaris*, iar pe al doilea *Barocchus officinalis*?

Pentru a rezuma tot ce am spus şi fără pretenţia, firește, de a epuiza subiectul, am putea schiţa tabloul următor, limitîndu-ne astăzi la grupul de specii mai cunoscute ale genului baroc şi la alte specii care s-au alăturat recent aceluiaşi gen:

Genul: ***Barocchus***

Bar. pristinus
Bar. archaicus
Bar. macedonicus
Bar. pelagianus
Bar. gothicus
Bar. franciscanus
Bar. manuelinus (Portugalia)
Bar. orificensis (Spania)
Bar. nordicus (Europa **de** nord)
Bar. palladianus (Italia-Anglia)
Bar. rupestris
Bar. alexandrinus
Bar. romanus
Bar. buddhicus
Bar. maniera
Bar. tridentinus, *sive jesuiticus*
Bar. rococo (Franţa-Austria)
Bar. romanticus
Bar. finisaecularis
Bar. posteabellicus
Bar. vulgáris
Bar. officinalis

Numai un singur cuvînt despre fiecare dintre speciile enumerate. Nici nu ne-am putea gîndi să facem aici o analiză completă a tuturor speciilor incluse în tabel, nici să le descriem pe toate cu competenţă. Ce vast domeniu pentru cercetări, pentru lucrări, pentru des-

coperiri viitoare ! Şi, în egală măsură, pentru probleme şi discuţii. Sistematizarea lui Linné a contribuit în acelaşi fel, am mai spus lucrul acesta, la progresul studiilor zoologice şi botanice.

Nici posibilităţile noastre actuale nu ne permit să examinăm dacă unele din speciile menţionate ca atare n-ar trebui examinate mai degrabă ca simple varietăţi. Şi cazul invers, în care ar trebui să fie ridicate la categoria de subgenuri. Cu atît mai puţin ne vom ocupa să verificăm dacă între ele s-a creat o legătură genealogică de evoluţie. Mai înainte am spus că *Barocchus pristinus,* adică tipul stilizării preistorice, poate fi considerat ca tip matcă, avînd o funcţie analogă cu cea pe care entitatea, mai mult sau mai puţin mistică, « antichitatea », şi-a asumat-o în legătură cu clasicismul. Această epocă preistorică trebuie interpretată, pe de altă parte, ca şi cum ar fi plasată între limite ce nu sínt în mod exclusiv cronologice; e binecunoscut faptul că la popoarele sălbatice ea dăinuie încă. De asemenea, trebuie să se lărgească mult sfera termenului *Barocchus archaicus.* Enunţîndu-l ne amintim de antichităţile cretane şi miceniene, cu o morfologie atît de tulburătoare, încît le înrudim instinctiv cu arhitectura gotică şi cu arta decorativă numită «sfîrşit de secol»... în realitate, asemenea referire trebuie extinsă asupra unei mari părţi a Orientului antic. în schimb, expresia *Barocchus macedonicus* nu trebuie folosită decît cu mare rezervă, mai ales din punct de vedere cronologic; am putea aici să-l încredinţăm aproape pe cititor că-i vorba de o epocă imediat anterioară lui Alexandru, vieţii sale; moartea lui Alexandru deschide împărăţia unei entităţi sistematice distincte de marea perioadă în care înfloreşte *Barocchus alexandrinus*, una dintre epocile cele mai asemănătoare din istoria omenirii, atît prin idee cît şi prin stil, cu cea trasată în cultură de secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Legat direct de *Barocchus alexandrinus* se află *Barocchus romanus*, care ar putea fi considerat drept o simplă varietate, dacă nu s-ar răspîndi atît de mult în Orient pînă să ajungă să se contopească cu budismul, dînd naştere unei producţii foarte interesante şi mult studiate în ultimul timp. Dar, între barocul roman de pe vremea

împăraţilor şi depărtata lui deviere, un curent, încă prea puţin studiat, merită atenţia noastră specială: curent ce se leagă de fenomenul religios al pelagianis- mului şi care anticipează modelul cultural ce va servi mai tîrziu drept inspiraţie «stilului iezuit».

Mai tîrziu, barocul franciscan va evoca manierele barocului budist. Dar o determinare artistică, aproape exclusiv culturală, foarte puţin sculpturală, decide, în schimb, în ceea ce priveşte specialitatea lui *Barocchus gothicus*. Aici trebuie să înţelegem următoarele: despărţind, în cadrul curentului gotic, anumite manifestări nude şi atît de sever constructive, precum morfologia raţională şi clasică a unui templu grecesc de celelalte manifestări, încununate de opulenţa « goticului înflorit», specie tipic barocă, nu le vom trece decît pe acestea din urmă în cadrul eon-ului baroc. Am mai vorbit de « manuelinul portughez», de « platerescul» spaniol; caracterul acestuia din urmă, confuzia îndrăgită şi senzuală dintre aspectul unei faţade şi acela al unei bijuterii mici se opun în mod ciudat sensului contrar al « stilului Empire» francez, care a fabricat mobile şi bijuterii cu modele de faţade; termenul *orificensis* pe care-l aplicăm acestei specii face aluzie la sus-numitul caracter, prezentîndu-l în adevărata lui lumină, în contrast cu tendinţa rutinară de a considera platerescul drept o varietate locală a stilului clasic renascentist, tot aşa precum în Portugalia « manuelinul » este considerat un fenomen naţional şi unic. Trebuie, de asemenea, să punem următoarea problemă: oare ultimele două manifestări menţionate aparţinînd barocului nu vor forma o singură specie? S-ar impune să analizăm aici itinerarul «manuelinului» în Spania castiliană, de la Colegiul Sfîntului Grigore, din Valladolid, pînă la palatul Infantado, din Guadalajara; influenţa portugheză asupra imaginaţiei patetice a lui Gregorio Hernández; originea portugheză a lui Diego Velázquez, care e numit *de Silva;* înrudirea dintre sonetele lui Camóes şi cele ale lui Góngora etc.

Problema barocului nordic nu este mai puţin complexă, în termeni generali, noi credem că acest baroc reprezintă confluenţa dintre o inspiraţie oceanică şi extrem- 216

orientalizantă — sau extrem-occidentalizantă, ceea ce este acelaşi lucru —, în cadrul căreia Olanda ar fi jucat pentru Nord acelaşi rol ca şi Portugalia pentru Sud (motive ale ceramicii din Delft), şi un curent spiritual luteran (Rembrandt, al cărui caracter religios a fost just subliniat la Pontigny de către pictorul olandez Gudman, şi a cărui tehnică *corpusculară*, opusă tehnicii *fârîmate* a lui Tintoretto, am analizat-o). E bine să menţionăm aici şi faptul că, în Nord, a fost adoptat genul «peisaj», atît de caracteristic picturii moderne: acest fenomen şi semnificaţia lui barocă a fost redat bine de Spengler. Să nu uităm nici filozofia lui Berkeley, ca reprezentînd un alt caz de baro- chism; americanul Royce o consideră leagănul întregii filozofii moderne şi o califică drept «descoperire a vieţii interioare ». Strîns legat de această specie apare *Barocchus palladianus*, mai puţin răspîndit şi cu caractere moderate, şi care, prin numele pe care i l-am atribuit, nu face aluzie numai la arhitectura lui Palladio şi la « ordinul» său « gigant», ci şi la episodul original al răspîndirii lui în Anglia, prin opera şi influenţa lui Inigo Jones [58]; ca şi la structura anumitor opere ştiinţifice de felul lui *Systema Naturae*, a lui Linné, lucrare de multe ori citată aici şi a cărei structură se conformează cu severitate schemelor aparţinînd «ordinului gigant».

în Italia şi în Franţa din timpul Măriei de Medici, morfologia palladiană se amestecă şi se confundă adeseori cu specia numită *Barocchus rupestris,* cu stilul *grotesco* (de la *grotta*, grotă) sau *rocailleux* [59], specie foarte ciudată, caracterizată printr-o puternică doză de naturalism rustic şi literal, şi a cărei etichetă se poate aplica tot atît de bine arhitecturii temnițelor din Veneţia, cît şi ceramicii lui Bernard Palissy, trecînd prin invenţiile numeroase şi distractive din arta grădinilor, grote artificiale, poduri şi bănci rustice, *Wasserwerlţe* [60],

---

[58] *Jones (Inigo),* arhitect englez de origine spaniolă, născut la Londra (1573—1651). A construit în stilul Renaşterii italiene spitalul din Greenwich şi marea sală a Whitehall-ului (*Banque~ ting Hali)* (n. tr.).
[59] Stîncos (fr.).
[60] Jocuri de apă (germ.).

la Hellbrun, *Mirabelgarten*, din Salzburg, fîntîna lui *Triton*, a lui Bernini, şi altele cu miile, fără să luăm în considerare derivaţiile din poezie şi din romanul pastoral: Florian, arcadienii \ păstoriţele din jurul palatelor Trianon etc. .. Stilul unor anumiţi pictori ca Bassano, Le Nain şi, din anumite puncte de vedere, chiar şi acel al lui El Greco, a fost considerat de asemenea *rocailleux.* între timp o tendinţă actuală a criticii germane — tendinţă demnă de respect, în măsura în care nu confundă genul cu specia, vorbind de «diferenţe » şi chiar de « opoziţie » între baroc şi manierism, ceea ce ar aminti foarte mult de renumita emblemă « Hotelul Universului şi Portugaliei » — propune ca tot acest grup să fie calificat drept « manierişti»: noi nu vedem nici o dificultate să vorbim de un *Barocchus maniera.* După etapa lui urmează cronologic, mai ales în Franţa şi în Austria, un *Barocchus rococo*, plin de graţie şi de emfază în acelaşi timp: lui îi aparţine, în primul rînd, stilul francez «Ludovic al XV-lea» şi în el se înscrie o multitudine de opere muzicale foarte tipice şi foarte admirate. E aproape inutil să vorbim amănunţit despre *Barocchus tridentinus.* Caracterele epocii, care a început în Italia o dată cu pictura lui Carravaggio sau a Carraccilor, se afirmă în arhitectura unui Borromini, Della Porta, Bernini; ating punctul culminant în sculptura lui Bernini şi apun o dată cu epigonii picturii veneţiene, ca Tiepolo. Aceste caractere sînt atît de cunoscute încît popularitatea lor explică, fără s-o justifice, fireşte, eroarea frecventă de a considera în virtutea rutinei exemplele stilului iezuit drept o definiţie generală a barocului.

Referitor la stilul tridentin, trebuie să mai observăm că: 1. Doar cu preţul unei mari violenţe pot fi incluse aici anumite cazuri de anticipare romantică, un Wat- teau sau un Salvator Rosa, pictori la care derivaţia lui *Barocchus nordicus* este foarte sensibilă. 2. Dacă e sigur că particularităţile cele mai cunoscute ale acestui stil se întîlnesc în arhitectura italiană, asta nu înseamnă

că operele ei sînt cele mai exagerate; poate că vreo operă spaniolă le depăşeşte, ca aceea a lui Churriguera, a cărui dezordine a dat naştere reflecţiilor noastre despre baroc. 3. Se poate observa o coincidenţă cronologică între *Barocchus romanus* şi anumite creaţii de artă, de ştiinţă sau de literatură care nu derivă, în nici un fel, din eon-ul baroc, ci din eon-ul clasic în interiorul căruia sînt canonice sau pe care pretind că-l învie; în această situaţie se află, în ciuda părerii lui Otto Schubert, arhitectura geografic romană a lui Vignola sau cea spaniolă a lui Herrera, autorul Escorialului; şi, în fine, o varietate foarte bogată şi emoţionantă a acestui baroc o constituie un anumit baroc din America, denumit în ultima vreme, mai ales acolo, « stil colonial» sau «artă colonială». Şi în legătură cu aceasta este foarte interesant de studiat elementele de amintire sau continuare a acestui stil şi a acestei arte, respectiv a speciilor *Barocchus pristinus* autohton sau *Barocchus archaicus* autohton, de care au început să se ocupe acum, nu fără intervenţia unor prejudecăţi naţionaliste uneori, arheologii americani.

Ne-au venit în mod foarte firesc în vîrful condeiului două nume care conţin o revelaţie profundă a legăturii existente între *Barocchus tridentinus* şi *Barocchus ro- manticus:* Watteau şi Salvator Rosa. Am putea adăuga numele lui Giambattista Vico şi al lui Jean-Jacques Rousseau. Ale lui Beethoven şi Goya, Herder şi Goethe, Lavater şi Saint-Evremont, Schiller şi Delacroix, Turner şi Chateaubriand, aparţin în întregime de *Barocchus romanticus.* Notele sale caracteristice sînt de asemenea foarte cunoscute: timp îndelungat *Weltanschauung*-ul său a fost considerat drept prototipul opoziţiei faţă de *Weltanschauung~u|* clasic. Punctul lui culminant se întîlneşte, după o scurtă perioadă de « pozitivism » — al cărui *eon* ar trebui discutat — în toate formele artei şi în toată civilizaţia altei perioade, numite printr-o originală însuşire « sfîrşit de secol»; adică, sfîrşitul secolului al XlX-lea. *Barocchus fini- saecularis* este acela al lui Wagner şi al lui Rodin, al lui Rimbaud şi al lui Aubrey Beardsley, al lui Bergson şi al lui William James, acela al arhitecţilor şi 219 decoratorilor a căror operă era atunci considerată drept

expresie a « modernismului» sau « decadentismului». Barocul lui Lautreamont şi al romanescului Des Essein- tes \ al pieptănăturilor cu cărare la mijloc şi cu pletele legate la ceafă, al afişelor şi *ex-libris*-urilor, stilul vegetal al arcelor şi parabolei şi al vaselor cu orhidee. Opera de restaurare clasică, căreia spiritul secolului al XX-lea î-a consacrat primele lucrări, a suferit curînd, drept consecinţă directă a întreruperii din pricina războiului din 1914—1918, o recădere în baroc, continuată în epoca lui *Barocchus posteabellicus*, la a cărei agonie asistăm astăzi. Totul ne îndeamnă să credem că faptele cuprinse în perioada dintre anii unu şi paisprezece a şi început să inspire nostalgie [61].

Ultimele două specii ale genului baroc merită o consideraţie specială. Ştim deja la ce se referă denumirea de *Barocchus vulgaris,* 0 anumită atitudine care s-a abătut de la manifestările artei populare, şi în general ale folclorului, ne-a îndemnat să vedem în ele, dînd ascultare unei prejudecăţi romantice, un fenomen multisecular, mai bine spus nepieritor, independent prin natura sa de orice determinare a eon-ului sau a stilului. În realitate, dacă analizăm problema cu spirit critic, descoperim aici o întreagă morfologie (costume regionale, obiceiuri tipice, muzică populară, dansuri naţionale), care, producîndu-se, cînd nu e vorba de un produs concret al secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea şi al tendinţelor lor, corespunde cel puţin formelor acestui păgînism incorigibil ce prelungeşte şi perpetuează inspiraţia naturii şi a preistoriei, de-a lungul a tot ce poartă pecetea barocului. Dar se întîmplă de asemenea ca acest păgînism să fie rezultatul paradoxal al efortului vreunui meşter arbitrar. Printre varietăţile barocului etern, criticul de artă trebuie să ţină seama, şi în aceeaşi măsură şi criticul de cultură, de un baroc cu caracter capricios şi inventiv, de un *Barocchus officinalis*, foarte compatibil cu ciudatul impuls propriu ideilor curente în romantism, în

[61] În momentul publicării prezentei ediţii castiliene a cărţii noastre, lucrurile s-au încurcat din nou. Răbdare şi să încercăm încă o dată (n. a.).

« sfîrşitul de secol» şi în perioada postbelică, şi care ascultă cu o pietate de-a dreptul fetişistă de înfloriturile nu prea simpliste ale *caracterului* culorii locale pitoreşti, care se dă întotdeauna în vînt după dobîndirea unui tip naţional sau regional. Domnişoara din Pro- venţa, care se deghizează în arlesiană; cavalerul scoţian, care poartă pe steag o fustă sau un cimpoi; pictorul spaniol, care prezintă în tîrgurile de la Paris sau de la New York o întreagă producţie anecdotică despre obiceiurile basce sau despre tauromahia andaluză; scriitorul sau filologul care foloseşte ca mijloc de exprimare dialectul din Mallorca; apostolul religios sau politic al individualismului bavarez; continuatorii, în America, ai tradiţiei incase ori aztece, constituie cu toţii, fără să-şi dea seama, un bogat repertoriu de cazuri de barochism, în cadrul speciei *Barocchus of- ficinalis*. Ca şi mica marchiză din Versailles care se joacă de-a păstoriţa; sau ca pictorul elveţian Liotard, care poartă în casă un costum turcesc, sau ca Paul Gauguin, care pleacă să caute în insula cea mai îndepărtată şi sălbatică din Oceania gustul lasciv al vieţii primitive, goliciunea Paradisului pierdut... Ca să spunem totul, pînă la capăt, barocul trebuie să apară complet despuiat. Pentru mai mulţi nudişti contemporani, absenţa veşmintelor are o semnificaţie intimă mai artificială, mai emfatică, mai « oficinală », decît a putut avea pentru capul unui bărbat din secolul al XVIII-lea peruca frizată.

Discuţiile de la Pontigny au fost adeseori atît de pasionate ; contribuţiile erudiţiei atît de tendenţioase uneori; tonul asertoric şi socratic prevăzut pentru Colocvii s-a apropiat atît de mult în unele ocazii de tonul propriu unei dispute, încît era cu neputinţă să nu se recunoască acolo, urmărind evoluţia criteriilor ce poartă astăzi numele de « criterii de existenţă», prezenţa, nu întotdeauna implicită, a unor « criterii de valoare ». Cînd, spre sfîrşitul Decadei, cineva a început să vorbească — deşi adevărul este că aproape nimeni nu mai asculta în acel moment — despre « eterna rezistenţă a Franţei în faţa barocului»\ n-a existat nici o

 [62] Vezi cele spuse la p. 189 (n. a.).

[62] Datorită unor motive care au rezultat din actualitatea belică, cursul

îndoială că au intrat în joc anumite sentimente care scăpaseră de sub controlul raţiunii. După ce am urmărit totul, am vrut să dăm ascultare rugăminţii de a închide Decada cu unele concluzii referitoare la valoarea şi la viitorul barocului.

Din fericire, în conjunctura dată, acest lucru nu pretindea nici o pătrundere deosebit de lucidă, nici un har profetic. Era de ajuns puţină claritate în modul de a propune datele problemei şi un element ştiinţific al deducţiei raţionale; şi referitor la prevestirea unui viitor imediat, un exerciţiu prealabil în ceea ce priveşte interpretarea ca simptome a observaţiilor la care se pretează multiplele fenomene ale culturii contemporane. Relaţiile dintre eon-ul clasic şi eon-ul *baroc* constituie doar un capitol, sau, dacă vreţi, un corolar al soluţiei ia care se ajunge în problema relaţiilor dintre Raţiune şi Viaţă. Ei bine: studiul acestei probleme ne-a preocupat filozofic încă din zilele studenţiei noastre. O teză despre « Formula biologică a logicii» datează din 1909; în 1915, profesorul Janet o comenta în cursul său de la Colegiul francez *. Conform afirmaţiilor acestei teze, raţiunea e inclusă în viaţă, reprezintă o parte — minimă, dar superioară — a activităţilor vieţii, *o parte utilă şi chiar indispensabilă vieţii însăşi*... Fiinţa umană *sucombă* fără logică, sucombă pentru că perceperea realităţii fără raţionalizarea ei ar fi toxică pentru om; ca şi ingerarea alimentelor fără diastază. Dar, după cum alimentul care ar putea otrăvi restaurează, însăşi perceperea realităţii, a realităţii iraţionale, care ar putea anihila, însufleţeşte ... Să trecem acum, de pe planul psihologic pe cel cultural, aceeaşi schemă pe care am trecut-o de pe planul biologic pe cel psihologic. Clasicismul este pentru barochism ceea ce raţiunea este pentru percepere, diastaza pentru aliment. Sau, în alţi termeni, eon-ul clasicismului este o privire; eon-ul baro-

---

de referinţă n-a fost tipărit atunci. Menţiunea se găseşte în notiţele litografiate pe care le foloseau studenţii, iar mărturia sa a fost procurată autorului prezentei cărţi de către domnul diplomat Zerega-Fombona, ministrul Venezuelei la Madrid(n.a.)

cului este o matrice. Fără matrice nu există fecunditate; fără privire însă nu există noblețe, iar cultura, pentru a produce floarea privirilor, a ideilor, are nevoie de o germinare în obscuritatea impulsurilor, a matricelor. 0 germinare acolo şi o întoarcere acolo, din cînd în cînd. Nu s-a mai remarcat oare, referitor la economia vitală a omului, că somnul înseamnă pînă la un anumit punct o reintegrare salutară la condițiile existenței vegetale, care a precedat naşterea? în somn, ființa umană renunță la privirea sa, se privează de demnitate. Consimte să renunțe la rațiune pentru a extrage forțe noi din sînul naturii. Forțe care, mîine, cînd lumina va reveni, cînd omul se va întoarce la starea de veghe, *cînd va redeschide ochii,* vor constitui un nou suport şi un nou aliment pentru noblețea implacabilă a raționalului.

Dar această comparație cu rolul somnului în viața omului ar putea să ne deruteze, determinîndu-ne să credem într-un fel de joc al balanței în intervenția fiecăruia din eon-ii opuşi, precum cel care împarte între somn şi veghe o existență umană normală. Vom da deci clasicismului o parte, cînd mult prea mare, cînd mult prea redusă. Prea mare, în raport cu ceea ce este: să ne gîndim doar la ceea ce reprezintă faptul că partea cea mai consideraiblă din punct de vedere statistic a omenirii trăieşte încă în stadiul preistoric, al cărui caracter baroc l-am semnalat, sau e afundată în *Barocchus archaicus;* aceasta, pentru a nu vorbi de existențele care păstrează acelaşi caracter în însuşi sînul societăților civilizate. Fiind totuşi prea modestă acea parte, în raport cu ceea ce *trebuie* să fie dacă dorim cultura pentru toți sau aproape pentru toți, nu putem face altceva decît să dorim împărăția eon-ului clasic pentru cel mai mare număr posibil dintre ei şi timp cît mai îndelungat cu putință.

Mai mult, prin urmare, decît cu imaginea somnului, ne place să contribuim la reflecțiile noastre cu una ce aparține altui ordin de fenomene, unui ordin cu desă- vîrşire social şi în care bunul-simț uman — *ironia* umană superioară — a deschis drum necesității periferice a iraționalului, refugiului în natură, sau, dacă

vreţi, în nebunie. Ne gîndim la obiceiurile şi la instituţiile ce corespund etichetei « Carnaval» şi etichetei «Vacanţă». Ce este carnavalul în tradiţia popoarelor? «Carnavalul» este scurta perioadă din an în care, datorită unei împuterniciri civile şi pînă la un anumit punct religioasă, civilitatea deschide o paranteză în favoarea nebuniei, decenţa *fait la part du feu* licenţei, personalitatea anonimului (măşti, travestiuri), ordinea dezordinii, Apolo lui Dionysos, Logos lui Pan. Trebuie să considerăm că libertatea pe care legea muncii şi a datoriei o acordă odihnei şi vilegiaturii din timpul vacanţei are şi ea un caracter panic: odinioară am vrut să consacrăm noi înşine o mică relatare filozofică secretului moral al vacanţei în alt loc am semnalat de asemenea anumite obiceiuri estivale: vilegiaturi, sezoane de băi etc. Aici îşi găsesc, de exemplu, explicaţia anumite aspecte din viaţa lui Goya. « Carnaval » şi «Vacanţă» au o valoare simbolică, subordonată, dar importantă. Fără libertatea Carnavalului, buna-cuviinţă firească ar fi, ca să spunem aşa, slăbită. Şi munca şi-ar pierde o parte din valoare, fără odihna vacanţei...

... *Oportet haereses esse.* Excepţia, aventura, evaziunea sînt indispensabile cu plenitudinea posibilităţilor lor, cu bogăţia lor. Cultura ar trebui, ca şi Anteu la contactul cu pămîntul, să se scalde din cînd în cînd pentru a se răcori în apele vii — vii şi tulburi — ale Carnavalului baroc, vacanţa istoriei.

Aceasta în ceea ce priveşte problema valorii barocului. Să-i prezicem acum viitorul. în ceea ce priveşte viitorul depărtat, ori de cîte ori considerăm barocul o «constantă istorică» susceptibilă de evoluţie, dar nu de anihilare, nemurirea lui rămîne o prejudecată, paralelă celei ce aparţine adversarului său, clasicismul; şi ghicim jocul lor alternativ în cultura viitoare... Ceea ce interesa în cel mai înalt grad auditoriul nostru de la Pontigny nu era cu siguranţă problema viitorului depărtat, ci aceea a soartei imediate. Eram consultaţi aşa cum se consultă un barometru: nu pentru a şti dacă va ploua sau va fi senin, ci pentru a cunoaşte vremea din ziua următoare. Ei bine: în legătură cu acest lucru, răspunsul nostru a fost mai categoric decît cel pe care l-au dat chiar în zilele acelea barometrele nehotărîte, şovăitoare, oaspeţilor estivali ai abaţiei burgunde. Le-am spus: *Mîine*; adică, în orele secolului al XX-lea pe care le vom trăi, dacă Dumnezeu ne dă viaţă şi sănătate. *Mîine* « va fi » *clasic.* Şi va realiza, totul ne face să sperăm, o

operă clasică, de restaurare a inteligenţei, de vocaţie a conştiinţei — sau a supraconştiinţei — de dobîndire a unităţii. Am mai auzit voci autorizate declarînd că perioada postbelică s-a şi încheiat. Această perioadă era, ştim şi acest lucru, o reîntoarcere la epoca numită «sfîrşit de secol»; adică la romantism; adică la baroc; dar înainte de această revenire la starea de convalescenţă, secolul nostru al XX-lea începuse să îndeplinească o sarcină ce corespundea spiritului său, ce îndeplinea mesajul său. Sarcină, de la bun început, neterminată. Şi care, chiar dacă ar fi fost terminată, ar fi cedat într-o vreme locul său altor sarcini, şi altora, şi încă altora. Să repetăm împreună cu imnul vedic:

Hay muchas auroras que no han nacido todavia:
Haz que las veamos, oh, Varuna!

CĂLĂTORII

De *la clasicism la baroc trecînd prin creaţia a trei pictori francezi: Poussin, Claude Lorrain, Watteau. Muzee de arta şi muzee de stil. Din nou în muzeul Prado.*

A aplica noile instrumente ale criticii — tectonica şi morfologia culturii — unui artist ca Poussin înseamnă a încerca un lucru care se dovedeşte, evident, anost.
E uşor să discernem structuri la un pictor care este aproape un arhitect. De asemenea, să stabilim legătura existentă între alte produse ale spiritului şi opera unui artist care este unanim considerat, în clasicismul său purificat, drept exemplar şi model al acelor « sentimente în care inima nu bate», şi pe care noi le opunem « motivelor pe care raţiunea nu le cunoaşte », ale lui Pascal.

Cu siguranţă că ar fi mai plăcut să conducem aceste pagini spre un geniu avîntat şi plin de umor, nebun după muzică şi dinamismul ei, precum al lui Goya.
Cum să explicăm tectonic, adică prin formule spaţiale, ceea ce este abur, avînt, fluiditate? Cum să supunem schemei comune unor anumite regiuni culturale invenţiile unui artist considerat drept un mare instinctiv, un creator elementar, ce se poate defini prin prospeţime în privire şi în observaţie, prin abilitatea mîinii, prin- tr-o inimă naivă, plină de senzualitate, dacă nu de spaime superstiţioase? Dacă această sarcină n-ar fi depăşit forţele omeneşti, ar fi pretins măcar una dintre acele întîmplări curajoase în care Renaşterea italiană admira « virtutea ».

Goya a putut muri liniştit. îşi asigurase pentru totdeauna două categorii de admiratori: cei care aparţineau profesiei sale, pictorii, şi cei care aparţineau 226

altei rase, la fel de utilă picturii pentru a străluci, adică scriitorii. Primii, mai ales dacă sînt impresionişti, vor fi întotdeauna cuceriţi de un cogeamite bucătar lacom, care a dobîndit stil cu atîta dezinvoltură. Ceilalţi, de uşurinţa cu care Goya le îngăduia să vorbească, în legătură cu el, despre pictură, fără a mai fi nevoiţi, ca să spunem aşa, să mai iasă din casă. Cei care îl vor accepta mai greu pe maestrul spaniol sînt arhitecţii şi filozofii.

Şi unii şi alţii, drept revanşă, se simt la largul lor în faţa operei lui Poussin. Respiră în ea o atmosferă intelectuală pură, am zice: aseptică. 0 sensibilitate care este aproape gîndire şi o inteligenţă care este aproape sentiment se mişcă aici, în jocul celor mai nobile forme.

0 materie picturală care, în momentele ei cele mai bune, parcă dispare, ca şi cum ar vrea să fie uitată; în timp ce, în locurile cele mai nefavorabile e săracă şi fără strălucire, mai curînd contemplatorul este acela care vrea s-o uite. Este un argument convenţional arhicunoscut, mitologic, ritual, de interes mediocru în sine. Dar contemplarea unui tablou de Poussin echivalează cu contemplarea unei clădiri frumoase; intenţiona să ridice o schelărie frumoasă. Plăcerea provine acum din luciditate, nu din beţie. Principiul său activ, departe de a acţiona ca un stupefiant, acţionează ca un tonic, ca un stimulent. Este elogiată în Dreptul roman «raţiunea scrisă». Poussin reprezintă raţiunea pictată. Nimic mai excitant pentru cei aleşi.

Să spunem acum un adevăr, pe care poate nu-l putem încredinţa tuturor. Există, vor exista întotdeauna, adevăruri de natură aristocratică. Noi l-am împărtăşit însă nu demult. Poussin, am spus-o, este artistul « sentimentelor raţiunii ». Este prin excelenţă.

Fund un astfel de artist, el a exclus aproape în întregime din compoziţiile sale mişcarea. De-a lungul secolelor, fratele său spiritual este Zenon din Eleea, cel care a ştiut să conceapă mişcarea ca o aparenţă zadar

nică, opunîndu-i străvechile sale aporii de necombătut.
Să ne amintim, în legătură cu acest static Poussin, cît de nelalocul ei apare explicaţia pe care don Pedro de Madrazo, autorul *Catalogului Muzeului Prado*, o dă tabloului său *Bacanală*, aflat în acest muzeu. Scena este descrisă în următorii termeni: «Bacanţii de ambe sexe îşi continuă mersul, repetîndu-şi liba- ţiunile...» Ipoteză riscată! Fiind vorba de pictorul nostru, explicaţia este şi foarte infidelă. Prin contrast, ea pune în evidenţă în ochii noştri paralizia minunată a acestei arte.

Nici un pictor n-a fost vreodată atît de static. Chiar şi în tablourile al căror subiect pretindea parcă un dramatism, există o anumită constrîngere, pe jumătate arhitecturală, pe jumătate sculpturală, care opreşte mişcarea, menind acţiunea să devină eternă. Să analizăm în acelaşi muzeu *Vînătoarea lui Meleagru*. Principii greci o escortează în acest tablou pe frumoasa Atalanta. Dar vînătoarea n-o vedem, mai degrabă plecarea la vînătoare. Şi această plecare nu dezechilibrează compoziţia, nici n-o ajută să se desfăşoare; o fixează în gravitatea divinei sale greutăţi. Calul se cabrează pentru a nu înainta.

***Vînătoarea lui Meleagru* ar reprezenta o simplă friză, o procesiune de elemente unitare, ca *Panateneele,* sau *Tapiseria din Bayeux*, dacă Poussin, un bun clasic, n-ar fi trăit, totuşi, într-o epocă în care elemente naturaliste încep să invadeze cultura universală. Din acest moment, puritatea nu mai putea fi inocentă. Trebuia să apară mai degrabă un trofeu dobîndit cu preţul unei bătălii. Duşmanii erau înăuntrul oraşului; trebuiau supuşi, ignorarea lor nu mai era cu putinţă.**
Pe duşmani, adică peisajul, aerul, vegetaţia, ultimele planuri, orizonturile, amurgurile, toamnele, ruinele, nostalgiile pasionate: *Et în Arcadia ego...* Poussin, care nu poate suprima toate aceste lucruri, şi le aserveşte. Le domină împodobindu-le. El va şti să extragă din vivacitatea sa impură o abstracţie castă. Ce fac, de pildă, aceşti arbori de pe *Parnas?* Ne aflăm încă în Muzeul Prado. Nu ne mai putem imagina Parnasul ca un salon, ca un palat cu colonadele sale, precum 228

rafaelesca *Şcoală din Atena.* Poussin va şti, totuşi, cum să transforme copacii în coloane. Cu atît mai rău pentru natură! Aceste verticale regulate cu care trunchiurile copacilor brăzdează cerul, ca o grilă, mi se par una din frumoasele şi din cele mai neasemuite victorii ale Spiritului.

Descîntecul lui Poussin împotriva peisajului coincide cu acela al lui Racine împotriva pasiunii. Elemente naturaliste, elemente baroce sau păgîne; fetuşi ai lui Pan, creaturi ale Diavolului, peisajul şi pasiunea nu sînt extirpate nici de Racine, nici de Poussin. Sînt condamnate. Neutralizate prin simboluri. Prin cantitatea potrivită şi prin geometria blîndă. Orice geometrie nu este oare un descîntec? Şi orice descîntec nu este oare o geometrie? Pînă şi semnul sfînt al crucii, care reprezintă punctul indivizibil al intersecţiei dintre două linii şi justifică astfel în faţa raţiunii, în ciuda lui Zenon din Eleea, ceea ce a putut fi considerat drept ¡raţionalitate a mişcării.

Aşezaţi-l pe Racine alături de Fenelon: veţi observa că elementele baroce, supuse la primul, tind să prevaleze la al doilea, care este cînd sentimental, cînd un desenator confuz şi chiar un colorist timid de peisaje plăcute. Mai tîrziu, Ia Bernardin de Saint-Pierre, cunoaştem lucrul acesta, elementele baroce cîştigă total partida. Acestei gradaţii literare, Racine, Fenelon, Bernardin de Saint-Pierre, îi corespunde în domeniul gîndirii seria Descartes, Malebranche, Jean-Jacques Rousseau. Printr-o nostimă coincidenţă, morfologia culturii poate completa această schemă franceză urmărind în istoria artei trecerea de la Poussin la Claude Lorrain şi de la Claude Lorrain la Watteau.

Cunoaştem desenele lui Poussin: schiţe, proiecte, alteori simple viziuni ale operelor sale pictate. Chiar în aceste desene trebuie să căutăm, aşadar, unele revelaţii asupra intimităţii pictorului.

Aşa cum cele două peisaje ale lui Velâzquez pictate în răgazul convalescenţei şi frigurilor sale, într-o **stare de sensibilitate vie şi fragedă, neavînd secrete**

ale sufletului său, care altădată ascundea cu grijă obiectivitatea severă şi uneori posacă a artistului, desenele lui Poussin — răzbunare a naturii împotriva disciplinii, a lui Pan împotriva *logos-uhn*, nou episod din eterna răscoală a lucrurilor împotriva ordonanţei clasice a spiritului — prezintă o manieră impresionistă, o libertate, chiar şi un capriciu, care ne surprinde la cel pe care ne-am obişnuit să-l considerăm maestrul « raţiunii pictate ».

Ei bine: cunoaştem desenele lui Claude Gelée, numit Claude Lorrain. Ah, cît sînt de diferite acestea ! Şi asta pentru că rolurile s-au inversat în cazul lui. La Poussin, desenele precedau opera. Acum, la peisagist, o epilogheză, o amintesc, o inventariază. Traducerea, în primul caz, a impulsului iniţial, a spontaneităţii confidenţiale, în cel de al doilea caz, sub titlul *Liber Veritatis*, era întocmai ca o « carte a raţiunii », ca o listă a lucrărilor executate, întocmită cu calm şi mai ales în scopuri profesionale.

Claude Lorrain ni-l aminteşte pe Fénelon. Pe Féne- lon, ale cărui peisaje vechi au acelaşi aer de lîncezeală, aceeaşi lumină blondă. Pe Fénelon, situat între Racine şi Bernardin de Saint-Pierre, cu o sensibilitate tulburată, dar nu încă descompusă. Pe Fénelon, sau, între Descartes şi Rousseau, pe un Malebranche; cu raţionalismul cam şovăitor şi aritmie, dar sănătos, încă, străin nebuniilor . . . Ne aflăm în acel moment al istoriei cînd morfologia culturii întîlneşte pretutindeni produse ale spiritului, în care mişcarea a alterat liniile, dar fără să le rupă încă. Este momentul Contrareformei, egal distanţat de Renaşterea salubră şi de morbul romantic. L-am citat pe Malebranche. Acum îl citǎm pe Spinoza, al cărui cosmos viu, tumultuos, în mişcare, nu uită, totuşi,să se supună rigorii disciplinei matematice.
Pan cîntă aici din flautul său; dar, în cele din urmă, *more geometrico*. Dumnezeu este o strălucire difuză, dar şi un triunghi perfect. Aşadar, întocmai ca şi la Claude Lorrain. Beţia dionisiacă a luminii se articulează în silogisme. Libertatea dă nota: regula survine şi acordă cîntul. De aceea există *Liber Veritatis.* Desenele nu constituie în cazul său un album de proiecte, 230

ci o cifră de reproduceri. Sîntem puşi în prezenţa unui act reflexiv, nu a unei spovedanii. De Ia mişcarea secretă destăinuită într-un crochiu, Poussin trecea la perfecţiunea *publică*, sub care poate exista foarte bine o dezordine intimă. La Claude Lorrain schema este inversă. În crochiul-copie al lui recurge la un fel de corectare *privată* a ceea ce dăruise picturii, prin efuziune, în plină candoare sentimentală.

Candoarea, spontaneitatea vor fi, aşadar, absolute în opera pictată a lui Claude Lorrain ? Nu: momentul romantismului este încă departe. Claude Lorrain continuă să fie un clasic; meditează, compune. în cazul său, efuziunea n-a alungat pe de-a-ntregul ordinea. Peisajul se bazează pe amurguri şi pe toamne. Dar membrelor sale de temut le răspund ruinele savante, locurile sigure.

Astăzi, datorită analizei tectonice, putem determina în sfîrşit elementele formale ce traduc caracterul dublu al acestui artist, naturalismul său şi raţionalismul său. La nici un pictor nu se observă mai limpede lupta dintre cei doi adversari eterni: lumea « formelor care zboară», ce sfîrşeşte prin a fi învinsă, şi lumea «formelor care trag în jos». Aici se dă o luptă corp Ia corp. Fiecărei nelinişti i se opune un repaos; fiecărui venin, antidotul său; după fiecare tentaţie, căinţa sa.

De aceea, Claude Lorrain mai poate fi numit clasic, pentru că factorii de nelinişte pe care sensibilitatea sa îi introduce sînt încă dominaţi de elementele de raţionalitate, de regularitate. Cele patru elemente care exprimă în cazul său o sensibilitate barocă sînt peisajul, marea, lumina şi orizonturile depărtate. Acum, digul peisajului va fi arhitectura; cel al mării, portul; lumina va rămîne limitată în spaţiu de către contur. Iar chemarea orizontului depărtat va fi compensată prin verticalităţile ridicate în primul plan.

Peisajul, şi aceasta începe să se întrezărească, este cea mai rea dintre aceste tentaţii. Trebuie să spunem că antichitatea n-a cunoscut-o. Pictat, cu secole mai 231 tîrziu, cu cea mai înflăcărată migală, peisajul înlocu-

ieşte aurul în fundalul tablourilor. Aceasta s-a întîm- plat în timpul revoluţiei franciscane — naturalistă şi ea. Dar îl înlocuieşte doar ca element accesoriu, respectînd primatul figurii umane, favorizată în Renaştere. Va trebui să ajungem la arta din Ţările de Jos pentru a vedea peisajul cucenndu-şi autonomia.
Va trebui să ajungem în Italia, inspiratoarea lui Claude Lorrain, pentru a asista la dezvoltarea lui integrală. Faptul că s-a recurs la arhitectură semnalează intenţia de a umaniza peisajul. Deoarece în arhitectură elementul material este transpus, înlăturat. Spiritul îşi extinde stăpînirea : stînca se metamorfozează în coloană. Ce eroare, să credem că o ruină trebuie să fie neapărat romantică ! Este, da, cînd se înalţă pe o scenă a civilizaţiei. Caracterul ei depinde de ceea ce o înconjoară. Este clasică atunci cînd înfruntă pădurea şi luptă cu ea prin mijlocirea exorcismului împlinit de raţiunea umană.

Porturile sînt acelea — mereu arhitectura — care învinge marea. Ce puternică tentaţie romantică e marea !
Masa ei informă, haosul ei, locul de obîrşie al întregii vieţi, dar lipsit de structurile vieţii şi de infinitul ei, ca şi nemărginirea ei. . . Marea este sublimă. în limbajul artelor, acest lucru echivalează cu a spune că este barocă; Wolfflin atrăsese atenţia asupra barocului esenţial al genului pictural denumit « marină ». Dar acest caracter sublim al mării este transformat de port în frumuseţe, în perfecţiune formală şi liniştită. Portul limitează şi măsoară ceea ce este nelimitat. Claude Lorrain este marele pictor al porturilor. în *Portul Ostia*, aflat la Prado, digurile elimină şi reţin, des- chizîndu-se în acelaşi timp, spre mare, toată dezordinea valurilor şi a vegetaţiei. Cineva îşi aminteşte de *Invitation au voyage* de Baudelaire:

Là, tout n est qu ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.. .

Lumina nu este un duşman mai vrednic; lumina, ale cărei victorii în artă duc pînă la impresionism. Pentru moment splendorile de amiază continuă să i se refuze. Se mulţumeşte, ceea ce reprezintă un rău mai mic, cu claritatea intelectualizată a amurgurilor. 232

Nu anihilează lucrurile, nu le înghite; lasă fiecăruia conturul său, valoarea sa. Apoi, o dată cu Watteau, vor începe abuzurile.

Al patrulea duşman: orizontul depărtat şi nostalgiile sale. Abandon, supunere. Un sentiment cosmic va anihila ceea ce-i uman şi concret. Dragostea pentru el a fost o achiziţie barocă, înainte de a fi romantică. Claude Lorrain îşi extinde privirea spre aceste hotare, dar opune orizontalităţii cîmpului său muchia verticală a clădirilor sale măreţe şi a catargelor navelor sale.

Să mai contemplăm o dată *Portul Ostia.* Cele două armate stau aici faţă în faţă. Dar ceva ne spune că asistăm acum la sfîrşitul bătăliei. Cunoaşteţi *Predarea oraşului Breda.* Claude Lorrain ne înfăţişează şi el imaginea unei predări. Orizontul romantic predă armele în faţa locuinţelor stinghere şi a încîntătoarelor palate omeneşti. Nici chiar lăncile nu lipsesc. Le simulează numeroasele linii paralele îndreptate în sus. Aceste paralele, care sînt în acelaşi timp, de la Euclide încoace, nu numai primejdia, dar şi blazonul raţionalităţii.

În acele zile, cînd împăratul Wilhelm al II-lea al Germaniei trezea toate ecourile actualităţii, în textele interviurilor şi în informaţiile biografice intime se putea citi adeseori că pictorul său preferat este Watteau. în afară de aceasta, se mai spunea că în domeniul muzicii, împăratul îl preferă, în paralel, pe Puccini. Foarte bine: lăsînd la o parte orice problemă de ierarhie a calităţii estetice, această dublă selecţie nu avea de ce să surprindă pe cel familiarizat cît de cît cu mersul pe anumite căi ale culturii.

Explicaţia trebuia totuşi să fie diferită pentru fiecare caz în parte. Ceea ce Kaiserul căuta şi găsea poate în muzica lui Puccini, era acel faimos sentiment de « evadare », acea ruptură cu obişnuinţa şi cu caracterul personal ce determină de atîtea ori simţirea noastră să caute contrastele şi care, lucru ştiut de toată lumea, a populat de atîtea ori secretul lăuntric al sufletelor 233 germanice cu viziunile, dorinţele, nostalgiile unui

arzător *Sehnsucht* pentru ţinuturile, cerul şi creaţiile intelectuale ale Sudului. Invers, înclinaţia pentru Watteau, departe de a cunoaşte atracţia unei evadări asemănătoare, o cunoştea mai degrabă pe aceea a unei reîntoarceri la statornicia izolării în cămin. Aici, bucuria nu se împlînta în spiritul rătăcitor al Sudului, ci în blîndeţea domestică a Nordului. Nici o lecţie de latinitate; mai curînd, reminiscenţe germanice.
Nu, într-un cuvînt, ceea ce lăudăm de obicei la artiştii din Florenţa sau din Roma, ci ceea ce ne oferă pictorii născuţi în Flandra sau pe malurile Rinului.

Rămîne, e drept, problema «galanteriei», în numele căreia topicile se încăpăţînează să-l considere pe fiul oraşului Valenciennes drept pictor *francez.* Drept pictorul francez prin excelenţă şi chiar, după părerea lor, prin definiţie; fără a da înapoi în faţa contradicţiei evidente ce se naşte dîntr-o astfel de atribuire şi aplicarea ei în continuare la Nicolas Poussin sau la maeştrii de la Fontainebleau ... Ar trebui să alegem, totuşi.
E ca şi cum am spune că dacă Victor Hugo este un mare poet, La Fontaine nu poate fi şi el un mare poet, şi tot aşa trebuie să pară la fel de nepotrivit şi faptul de a găsi arhiva şi cifrul sufletului naţional, în timp ce unii artişti sînt posedaţi de îngerul arhitecturii, iar alţii sînt roşi de demonul muzicii şi chiar cei situaţi în zona de mijloc, unde moralismul şi psihologia constituie instrumentele suverane. Psiholog, un Clouet ; psihologi, pictorii de la Fontainebleau şi portretiştii francezi din secolul al XVIII-lea; autoritatea lor etnică, dacă au vreuna, nu pare capabilă să se împace cu aceea care se caută a se acorda arhitectului Bacana- lelor echilibrate, şi mai ales, cu aceea pe care o critică superficială stăruie s-o acorde muzicantului voluptuos din *îmbarcarea pentru Citera.*

Un corespondent din Paris nu a neglijat, totuşi, să protesteze cu ocazia unor lecţii despre Watteau, ţinute cu multă vreme în urmă la Muzeul Prado drept încheiere a unui ciclu început cu Poussin şi continuat cu Claude Lorrain, şi a denunţat, pur şi simplu, în cele spuse la momentul potrivit, ca o dovadă de josnic pangermanism militant (războiul — celălalt— 234

era pe atunci mai aproape decît astăzi)[63]... Rememorarea unor anumite fapte ar fi fost suficientă aici pentru a evita o nouă ocazie a ceea ce am putea numi în mod evanghelic: ochiul şi urechea ce se scandalizează. Ar fi fost destul să amintim că pe vremea cînd s-a născut Watteau, la Valenciennes, oraşul abia dacă împlinise unsprezece ani de anexiune la coroana Franţei. Şi, cu toate că acesta nu este primul caz în care sintezele comode ale *Voelkerpsychologiei* iau în derîdere actele de naştere; cu toate că noi înşine avem foarte aproape exemplul acelui Theotocopulos, cretan de obîrşie, care s-a oprit, după cum se spune, în alcaloidul geniului hispanic, şi nu putem tăgădui nici că ceea ce am amintit ar trebui să inspire, măcar, o oarecare prudenţă. Prudenţă pe care criticul belgian Louis Pierard avea s-o cunoască mai tîrziu, cînd a organizat o expoziţie a artiştilor din Hainaut, în onoarea jubileului independenţei ţării sale. În mod diferit afirmativ, a riscat atunci includerea operelor lui Roger van der Weyden sub numele preferabil de Roger de la Pasture, elibe- rîndu-l astfel de acapararea flamandă; dar, ca revanşă, nu s-a hotărît să expună nici unul din produsele penelului delicat care — nu fără să amintească, oarecum, de *Iţermese* — diluase în atmosfere şi în lumini atît de delicat vaporoase serbările galante de la Versailles sau de la Saint-Cloud.

Un experiment uşor care, la instigarea conferenţiarului său, a putut fi lesne încercat de auditorii numitului curs de la Muzeul Prado, confirmă, cu o elocventă «lecţie a lucrurilor», necesitatea de a practica prudenţa de care vorbeam, în legătură cu caracterizarea naţională a acestui pictor de frontieră. Experienţa constă pur şi simplu în a contempla printr-o lupă uşor generoasă căpşoarele tratate de pictor, în fermecătoarele sale scene cîmpeneşti. Cînd examinăm mai atent aceste capete minuscule de femei blonde, care, prin faptul că sînt mici şi privite în treacăt, pot corespunde tipului literar menţionat, al micilor «marchize de la Versailles», datorită trăsăturilor mărite din cauza instrumentului în acţiune, iată-le transformate.

[63] Aceste rînduri au fost scrise în 1930 (n. a.).

iată-le prefăcîndu-se în nişte cumetre flamande opulente, aşa cum le-a pictat Rubens sau Teniers. Cu trăsăturile împăstate, cu ochii de culoare deschisă şi nu prea expresivi, cu pielea albă, cu faţa congestionată, cu toate semnele lăcomiei, lenei şi moliciunii vizibile în tot trupul. Şi cu acea bombastică beatitudine a cărnii, cu acea aureolă de sănătate animalică, ce alungă necesitatea şi chiar posibilitatea oricărei psihologii.

La pictorii din Flandra şi la pictorul dîn Valenciennes procedeul pictural este analog: aceeaşi gamă caldă, ce pare luminată din interior; aceeaşi libertate — atît de modernă — în colorit, o libertate foarte deosebită de cromatismul înscris într-un contur, care a fost caracteristica primitivilor; aceeaşi pensulare amplă şi cursivă, trasînd cu graţie caligrafiile barocului. Şi acele alburi reci, care fac să strălucească într-o uşoară clipire brocartul şi epidermele, şi acele tuşe de cinabru puse acolo unde se bănuieşte curgerea sau stagnarea unui sînge gros şi fericit. Şi acea somptuozitate atmosferică în sînul căreia meteorii sînt pe neaşteptate magic iluminaţi de o burniţă de nuanţe. . . 0

mare diferenţă ca dimensiune, desigur. Rubens se exprimă în dimensiuni gigantice; Watteau, la o scară redusă. Nu se poate şti dacă Watteau nu proceda astfel din economie de timp sau de sănătate, căci era tuberculos. Pentru a înlătura erorile provocate de această diferenţă de dimensiune, era suficient să recurgem la lupă. Atunci vedeam limpede că o femeie de Watteau este de fapt, în mic, o femeie de Rubens.

Indiferent dacă această reducere a formatului i-a folosit sau nu artistului — şi acuma ştim, mai ales de la Worringer încoace, cu cîtă uşurinţă se identifică, în istoria artei, argumentele individuale cu cele colective şi biografia personală cu dialectica istoriei — semnificaţia sa rezultă a fi de asemenea foarte profundă, în ceea ce priveşte însăşi opera de artă şi stilul ei. Cînd figurile se micşorează, peisajul se măreşte în mod inevitabil. Dacă femeile sînt prezentate ca flori, peisajul va fi grădina lor. Grădina din alaiul căreia fac parte, în afară de aceste flori gingaşe, alte flori analoge prin sensibilitate: o rază de lună, un arbust tremurător, o umbră pe care o alungeşte amurgul, emfaza unui 236

copac pe care soarele îl aprinde cînd moare, o răsfrîngere în apă, o răsfrîngere în aer, un norişor purtat de vînt, un hotar estompat, totul va ajunge astfel să semene şi se va contopi. Adevăratul protagonist al tabloului va fi atmosfera. Farmecul lui, un farmec muzical. În fata muzicii, orice element ideologic, orice semnificaţie morală dispare. Sentimentele s-au transformat poate în emoţie, răsfrîngerea în melancolie, umanismul în panteism. . . Şi acum ştim destule despre subiect pentru a ghici că o astfel de transformare nu s-a putut produce aici fără o repercusiune precisă în lumea concretă a formelor. Ştim că toate acestea reprezintă transformarea unui *eon* în altul diferit, fiecare avînd un repertoriu morfologic adecvat. Ceea ce ne rămîne de făcut după ce a dispărut falsa problemă etnică, teribil parazit al oricărei critici de artă; după ce drumul a devenit liber, după ce s-a înlăturat toată această pălăvrăgeală literară şi sociologică, este să căutăm şi să examinăm dacă Watteau a fost un pictor baroc şi pînă la ce punct a fost. Acelaşi lucru l-am făcut cu Goya, care ne interesa îndeaproape, ca spaniol şi ca persoană.

Ajungînd în acest punct, ne este clar că acest artist trebuie situat în seria menţionată, pe care o începe Poussin şi o continuă Claude Lorrain. Sîntem ispitiţi să spunem că muzeul nostru Prado îi prezintă — în mod providenţial — pe aceşti trei pictori, reuniţi între ei, separaţi de ceilalţi, izolaţi ca pentru o cercetare de laborator. Cu o claritate ce ne scuteşte de orice efort, putem lesne aprecia, analizînd această asociaţie de opere, în care programul estetic coincide în mod riguros cu cel cronologic, drumul nuanţat în mod gradat de barochismul care e instaurat de clasicism, care se retrage şi care mai tîrziu va lăsa celui dintîi victoria, în epoca impresionismului simfonist, în întreaga muncă artistică a secolului al XlX-lea. Watteau prevesteşte acest secol în pictură, precum Rousseau în filozofie.

Dar asemenea victorie este însoţită de rezistenţă, de reacţii, printre care ale Franţei nu sînt cele mai 237 puţin rigide. Să ne amintim de episodul condamnării,

la care Şcoala de Belle Arte, neoacademismul ei, la fel ca şi primii romantici, a supus pe un pictor în opera căruia, mai tîrziu, un fel de naţionalism frivol a crezut că poate găsi un drapel. La cursurile lui David, pînzele lui Watteau, proprietate a Şcolii de Belle Arte, surghiunite pe rafturile înalte şi întunecate dintr-un ungher, erau mereu asaltate de ploaia profanatoarelor ghemotoace de hîrtie mestecate în gură şi aruncate de promoţii întregi de elevi mulţi ani de-a rîndul. Colecţionarii şi muzeele franceze n-au vrut multă vreme să ia în considerare nici cea mai mică atestare a unui geniu care, pe atunci, era considerat prototipul ridicolului rococo. Dacă astăzi, la Luvru, Watteau nu este foarte prost reprezentat, aceasta se datoreşte unor legate particulare şi tîrzii sau unor achiziţii foarte recente. Nu s-a protestat de loc cînd tabloul *Firma lui Gersaint*, tăiat în bucăţi, a emigrat din Franţa în Germania. Kaiserul îl avea, şi era una din operele care indicau predilecţiile gustului său.

0 nouă demonstraţie a eşecurilor la care sînt condamnate tentativele nesăbuite de a acorda barocului vreo delimitare geografică sau cronologică. La Berlin, la Luvru sau la Prado, să ne bucurăm de aceste minunăţii, a căror graţie ne va seduce întotdeauna fără ca otrava lor să ne învenineze.

Să ne bucurăm — siguri de sprijinul nostru teoretic solid — să ne bucurăm în felul lui Ulise, de cîntecul sirenelor.

Nu trebuie să confundăm muzeele de artă cu cele pe care le-am putea numi « muzee de stil». Această din urmă denumire s-ar aplica muzeelor în care colecţiile nu sînt expuse după un criteriu de valoare estetică absolută, ci ascultînd de un interes pedagogic, permiţînd studiul formelor şi al tendinţelor predominante în fiecare epocă istorică. Astfel înţelese, aceste muzee ocupă un loc imediat între muzeele de artă propriu-zise şi muzeele de istorie. Madrilenii nu au de căutat departe modelul acestor instituţii. Există la Madrid un «muzeu romantic», datorat iniţiativei fericite şi delicate a marchizului de Vega-

Incián. Ceea ce interesează mai mult decît orice obiect din acest muzeu este aranjamentul stilizat al ansamblului, care încîntă curiozitatea celor mai rafinaţi turişti. Mai mari sînt proporţiile şi importanţa, şi mai bogate tezaurele ce aparţin altor două muzee de stil, înfiinţate în ultima vreme în ţări germanice: *Barocfimuseum* din Viena, deschis în anul 1923 în celebrul palat Belvedere, şi Galeria de Plastică Barocă, din Frankfurt, a cărei existenţă se datorează unei donaţii particulare. Oricît de preţioase ar fi bogăţiile adunate, mai ales în ultimul muzeu, interesul principal constă în continuare în posibilitatea pe care o acordă studiului corelaţiilor stilistice.

Wiener Barockmuseum, adăpostit în încîntătorul pavilion construit în secolul al XVIII-lea sub numele de *Un- tere Belvedere*, pentru prinţul Eugen, de către arhitectul Hildebrandt, este împărţit în săli armonioase. După Sala Albastră urmează Sala Pictorilor Groteşti, Sala Oglinzilor vine în continuarea Galeriei de Marmură; urmează apoi Sala Roşie, Sala Galbenă, marea Sală de Marmură, Cabinetul de Marmură, Sala Verde, Camera Peisajelor, Cabinetul de Crochiuri şi Pavilionul Păsărilor. . . O sală specială, vecină cu Sala Oglinzilor, este consacrată exclusiv operei zbuciumate şi fastuoase a pictorului Anton Franz Maulbertsch, care a trăit între 1724 şi 1796; un fel de Magnasco austriac şi, pînă la un anumit punct, de Goya prematur. Azi ştim că Goya, ca şi El Greco, sînt pe zi ce trece mai puţin singuri în istoria artei. Vedem în fiecare zi cum verigile unui lanţ care a putut să pară rupt între momentul de apogeu al picturii veneţiene şi primele manifestări, colorate de impresionism, ale secolului al XIX-lea romantic, sînt refăcute şi sudate, cu o integritate şi o continuitate evidente. Maulbertsch este una dintre verigi: caligrafia unui Goya apare deja intregral în opera lui. Cum să negăm nota goyescă din tabloul lui intitulat *Martiriul Apostolului Iuda?* Alegoria Măriei Tereza nu aminteşte oare Alegoria din Primăria de la Madrid? Maulbertsch este o verigă. Diferiţi artişti baroci din Austria sînt şi ei, fiecare în felul său. Astfel, Norbert Grunt, născut la Praga în 1717 şi mort în 239 acelaşi oraş, cincizeci de ani mai tîrziu. Şi Johann

Martin Schmidt, şi tirolezul Peter Strudel, şi Paul Trojel, influenţat foarte îndeaproape de veneţianul Piazetta. . . Dar partea cea mai elocvent barocă din tot ansamblul de la *Untere Belvedere* este, fireşte, sculptura. Şi aici, tot aşa, studiul internaţional şi comparativ al formelor ne îndeamnă să renunţăm la mitul unei pretinse unităţi locale. Numeroase manifestări ale artei statuare baroce germane reproduc emoţia şi sentimentul sculpturii spaniole policrome. Micul *Sfînt Daniel* anonim, care poartă numărul 156 în catalogul de la Belvedere, ar putea fi făcut de aceeaşi mînă care a cioplit-o pe *Sfinta Magdalena* anonimă, înscrisă cu numărul 448 în Muzeul din Valladolid.

Impresia de familiaritate pe care ne-o provoacă anumite exemplare şi care relevă o tradiţie generală se regăseşte în Muzeul de sculptură barocă din Frankfurt. Aici, ceea ce aparţine numitului stil ocupă un sector unic în colecţia de plastică din Liebieghaus. Colecţie care nu este exclusiv naţională şi unde se găsesc multe opere franceze. Un interes deosebit ne reţine în faţa unor anumite imagini care aparţin şcolilor din evul mediu german sau care datează din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Realismul şi dinamismul lor nu diferă de trăsăturile care dau în ochii noştri atîta caracter invenţiilor figurative ale lui Gregorio Hernández sau ale lui Montañés. Ca o infirmare a oricărei teorii de naţionalism artistic, Muzeul de sculptură barocă din Frankfurt constituie, după cum se poate vedea, o adevărată lecţie. Cine, printre cei care atribuie, cam superficial, fără îndoială, artei spaniole un « caracter» exasperat, nu s-ar înşela în faţa acestui *Crist*, de Hans Krumper, sculptor din München, a cărui operă n-ar fi putut fi totuşi considerată barocă dacă ne-am fi bizuit pe clasificările cronologice curente? Şi înrudirea se accentuează parcă şi mai mult pe măsură ce înaintează timpul. Johannes Meinrad Guggenbicler şi Christian Wenzincher ne obligă să pronunţăm în Germania de sud numele lui Gregorio Hernández. Şi aici se poate vedea versiunea germanică a *Sfîntului Sebastian*, de Berruguete, şi o Fecioară din Suabia ce pare anda- luză, dacă nu chiar peruviană sau mexicană. Peruviană sau mexicană. . . Adică: de două ori andaluză.

***Noii me tangere*. . . Discipolă, nu mă atinge. Toată cucernicia mea este pentru tine. Toată duioşia mea, pentru tine. Şi opera mea întreagă. Şi dacă mă urmezi am să-ţi mai dau cuvîntul meu, zîmbetul meu, privirea mea, parfumul meu. Dar nu mă atinge.**

(lală~ne acum din nou, în Muzeul Prado, în faţa unei compoziţi tulburătoare şi gingaşe a lui Antonio Allegri, zis Correggio: operă de trei ori sacră, prin subiect, prin emoţie, prin sens. Domnul Isus în picioare, arătînd Femeii mîlmite drumul. Discipolă în fa ¡a Dascălului. . .)

Da, cuvîntul meu, zîmbetul meu, parfumul meu. Şi pot să-ţi dau şi cerul. Trecutul tău, ce importanţă are? Cum ar putea exista în tine un trecut oarecare, cînd pentru tine nu există trecut? L-ai pierdut cînd m-ai întîlnit. L-ai pierdut cînd ţi-ai pierdut memoria. Memoria ta începe mîine. Iată-te aici: eşti mai albă decît crinii; mai tînără decît copiii; mai nouă decît cei care au văzut lumina zilei ieri. Se spune că ai treizeci, patruzeci de ani. S-ar putea. Dar tu te naşti acum, în prezent. Vino, urmează-mă: ca şi cînd ai veni pe lume. . . Să începem, aşadar. Să începem să mergem, eu înainte, îndepărtînd mărăcinii şi spinii cu mîinile mele care sîngerează; tu, călcînd pe urmele mele. Vei vedea cît de moale este pentru piciorul tău urma lăsată de al meu. În scorbitura fiecărei urme va rămîne ceva din forma lui şi puţin din căldura mea... Dar nu mă atinge.

(Correggio este admirabil în studiu, în desen, în lumină şi în atitudinea mîinilor. De asemenea şi în picioarele din tablourile sale. Foarte deosebit de Perugino, autorul unui anumit tablou aflat astăzi în muzeul din Grenoble şi în care arată, în contrast cu ceea ce-i ceresc pe chip şi cu perfeefiunea nobilă a trupului, un picior desculţ, o urî(enie aproape inexplicabilă. Dar trupul tău va străluci atunci cînd sufletul tău va arde cu adevărat.)

Tu, Femeie, nu ştii; ar trebui să ştii. Pluteşti: e bine sa te orientezi. le risipeşti: reculege-te. Fugi: dominate. Forma supusă, ochii strălucitori, sînii care zvîcnesc, genunchii tremurători, picioarele îndoite,

braţele deschise, degetele desfăcute în evantai. Şi gîtul care se oferă spre jertfire ! Şi mişcarea şi dezordinea vălurilor şi a veşmintelor desfăcute. Eu le iau pe toate astea, precum sculptorul ia lutul. Vreau să te modelez, făptură; sau voi face din tine o statuie pentru gliptoteca lui Dumnezeu. Fiecare gest al meu se va întipări în materia ta docilă. Primul pas făcut de piciorul meu drept va schiţa pentru tine o indicaţie de busolă.
0 chemare arde în pupilele mele. Diagonala braţelor mele este aceea a unui drum ce urcă. Un semn spre înălţimi îndeamnă fără să impună. Celălalt semn, în jos, invită parcă slăbiciunea ta să se sprijine pe forţa mea. Dar nu mă atinge.

(Totul, la Correggio, este imbold spre înălţimi. Există totdeauna, în operele sale, vizibil şi invizibil, vulturul care îl răneşte pe Ganimede — ca în tabloul din Muzeul de la Viena — şi o boltă deschisă către cer — ca în decoraţia catedralei din Parma.)

Acum chem prin tine întreaga natură, o chem spre Mîntuire. Femeie, tu stai în poala naturii, aşa cum într-o zi Fiul tău a stat în propria ta poală. Faci parte din ea, te învăluie, te cuprinde, te scaldă. Aşa cum te cuprinde, te hrăneşte. Abia te poţi mişca înăuntrul ei. Fiorii tăi sînt fiorii ei. . . Cîte peisaje în ochii tăi !
Cîte peisaje în gîtul tău, cîte peisaje în părul tău desplетit, cîte peisaje, prea nedesluşite şi prea dulci ! Plantele, apele, norii, vulcanii sînt fraţii şi surorile tale; meteorii conduc secretele tale. Cît e de greu să te smulgi din această beatitudine amorfă !. . . Dar diagonala braţelor mele este intransigentă. Intransigenţa ei, aproape abstractă, aproape geometrică, te va mîntui. Şi va mîntui şi lumea, lumea care fi s-a alăturat, şi care te va urma dacă te mîntuieşti. Aşadar, nu mă atinge.

(La Correggio, peisajul este de asemenea feminin. Gingăşia lui are ceva matern. Personajele par nişte copii inofensivi, hrăniţi de toate sevele peisajului. Acesta, pe care-l vedem în fundul muzeului nostru, ne încîntă privirea, ca laptele covăsit pe un strat de salată verde. Mîngîiere a prospeţimii! Amintirea unui sonet de Góngora, dedicat « Unei doamne foarte albe îmbrăcate în

verde»; sonetul în care apa este încărunţită de spumă cînd trece lebăda, ce~şi va scutura penajul între căprişori, sub soarele blond.)

Voi da consistenţă prospeţimii tale, o, statuia mea ! Voi limpezi confuzia ta. Voi transforma instinctul tău în lege. Te voi smulge naturii pentru a te dărui Harului. Dacă eşti păcătoasă, te voi face să ispăşeşti. Dacă eşti Eva, te voi face Madona. Dacă eşti imbold, te voi face cumpătare. Dacă eşti război, te voi face pace. Dacă eşti măruntaie te voi face înger. Dar nu mă atinge.

Nu mă atinge, pentru că pătezi încă.

ULTIMA ORĂ

LA SALZBURG

E prea uşor să învălui Salzburgul şi pe Mozart într-o atmosferă obişnuită. în realitate, *Mirabelgarten* nu face parte din aceeaşi categorie cu « Concertul pentru flaut şi harpă » din 1778, pe care tocmai l-am ascultat — şi care, pe de altă parte, a fost compus la Paris. Acesta e un dialog în care glasul de argint răspunde ca o sirenă voluptuoasă glasului de aur. În timp ce grădina este un rîs, un plîns, un suspin, un sughiţ, tot ce vreţi, în afară de dialog. Barocul, dimpotrivă, este caracteristica singurătăţii. Pe Mozart l-arn numi clasic. . . pînă unde îngăduie muzica.

EPISCOPUL DIN MARSH IA

în schimb, pare iluminată foarte direct de lumina sa recenta circulară a episcopului dm Marsilia, care interzice, începînd din 1934, orice fel de ceremonie extraliturgica în timpul liturghiei de Crăciun, precum ofrandele populare de miel, de peşte etc tradiţionale în folclorul cucernic al eparhiei. Liturghia împotriva Folclorului. Eternitatea Romei în luptă, nu numai împotriva Reformei, ci poate chiar împotriva Contrareformei. Clasicismul, şi de data aceasta, împotriva barocului. Ceva — o copilărie — moare în noi cînd ia cunoştinţă de circulara pomenită. N-are importanţă. Ulise mai răsuceşte o dată odgonul ce ne leagă strîns de catarg.

FALLAS[1] ÎN VALENCIA

Pentru Sfîntul Iosif, Valencia arde ceea ce a adorat. Vreau să spun, ceea ce a construit cu bogăţie. Ce talent, ce muncă, ce fast, pentru a ridica la fiecare colţ ruguri din lemn şi carton, destinate să dureze o singură zi şi să se dăruie cu bucurie mîine ca hrană voracităţii triumfătoare a focului. Nicăieri, divinitatea timpului n-a primit un asemenea omagiu. Măreţia acestui rit popular şi tradiţional capătă, în exagerarea sa, un aspect gen Eratostene; trebuie să adăugăm că provine din prezenţa doctorului colectiv. Deoarece un popor întreg îşi consacră astfel efortul neantului. Şi întîlneşte în această distrugere taina unei beţii, al cărei sens tragic atinge un paroxism cu atît mai violent, cu cît se ascunde sub placiditatea unei rutine, fericite de a îndeplini încă o dată ceea ce întotdeauna a fost făcut aproape cu titlul unei datorii civice, perpetuate de-a lungul unui şir neîntrerupt de generaţii.

ALTARUL VIU

Frumuseţe a barocului în Valencia, frumuseţe a barocului şi în acest sat de pescari, de pe coasta catalană, unde nu de mult se împodobea, pentru sărbătoarea Sfîntului Petru, altarul churrigueresc — cu spiralele lui obeze, coloanele lui răsucite, aurul lui atît de strălucitor pe pereţii văruiţi — cu o ghirlandă de languste vii, a căror carapace se contracta din cînd în cînd într-o agitaţie de picioare, de antene şi de peduncule; la strălucirea luminărilor, această agitaţie ţesea o sarabandă opulentă de forme şi reflexe. Şi mai erau acolo garoafele roşii, cu miros iute. Şi fermentau duhori într-un amestec de peşte, ceapă şi tămîie. Şi moartea pătrundea în liturghia slujbelor religioase. Ceea ce înlocuia muzica, nu-i aşa?

[1] Denumirea rugurilor ce se aprind pe străzi în noaptea de ajun a Sfîntului Iosif în provincia Valencia. în capitală se ard 245 adevărate opere de artă (n. tr.).

SUMAR

Tenerife ne spune la revedere — septembrie 1934 — cu un mare «castel» de focuri artificiale. Aprinderea lui înseamnă aici un act religios. Femeile dm popor care au un copil bolnav făgăduiesc Maicii Domnului sau Domnului Cristos că nu vor aprinde în ziua sărbătorii o singură lumînare, ca în celelalte zile, ci o jumătate de duzină de rachete sau două focuri de artificii.

FINISTERRE

Irlanda, Bretania, Galicia noastră, Portugalia, primele insule din Ocean. .. În adîncul sufletului său, spaima dobîndită din timpuri imemoriale, pe vremea cînd aceste ţări se aflau la ţărmul unei mări despre a cărei întindere se credea că nu are margini. Nu ocupă nimeni o lojă din avanscenă fără pedeapsă, în marele teatru al misterului.

FOCURI ARTIFICIALE

Pag.

EUGENIO D'ORS, CRITIC DE ARTĂ..... 5
TREI ORE ÎN MUZEUL PRADO 25
Prefaţă la ediţia a XI-a 26
Primii paşi 29
Clasicii francezi şi italieni 38
El Greco şi Goya 47
Velázquez 59
Primitivii 67
Zurbarán, Murillo, Ribera 74
Germanul Dürer 80
Veneţienii 83
Rubens şi discipolii săi 89
Ultimii paşi 93
Avertismente pentru vizitatorul expoziţiilor de pictură 97
BAROCUL 129
Despre cartea de faţă .. 130
Date 134
Disputa barocului la Pontigny 173
Călătorii 226
Ultima oră 244

Muzeul Prado

Claude Lorrain:
îmbarcarea
Sfintei Paula Ia
Ostia

Andrea Mantegna
Adormirea Maicii
Domnului

Rafael:
Sfînta Familie
cu mielul

Correggio:
Noli me tangere

El Greco: Cristos purtîndu-şi crucea în braţe

Francisco de Goya:
Execuţiile din 3 mai

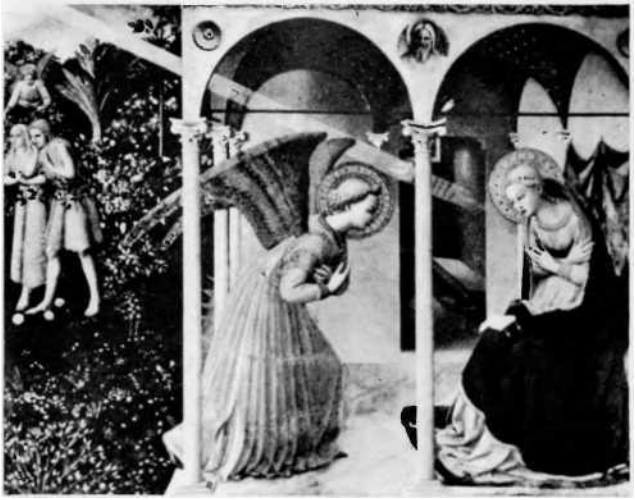
riß.

El Greco:
Cavalerul cu mîna la piept

4

Diego Velázquez: Răstignirea

Fra Angelico: Bunavestire



Hieronymus Bosch: Ispitire Sfintului Antonie

Francisco Zurbarán:
Sfinta Casilda

Albrecht Dürer:
Autoportret

José de Ribera: Martiriul Sfintului Bartolomeu

Luis de Morales: Fecioara cu pruncul

Tiţian:
Salomeea
purtînd capul
Sfîntului Ioan
Botezătorul

Tintoretto:
Femeia care-şi
dezgoleşte sînul

Jacob Jordaens: Trei cîntăreţi ambulanţi

Antur.în van Dyck.: Sir Endymion Porter şi pictorul

Tiţian:
Adam şi Eva

Francesco Borromini:
Capela Sfîntului Filippo Neri

Omul sălbatic

Paul Rubens:
Adam şi Eva

Gian Lorenzo Bernini:
Relicvariul amvonului Sfintului Petru

Gian Lorenzo Bernini: Sfintul Augustin. Detaliu din relicvariul amvonului Sfintului Petru

Gian Lorenzo Bernini:
Inger

Guerrero:
Sculptură

Rug
la o serbare
populară
din San José

Lei 9

Biblioteca de artă 61

Biografii. Memorii. Eseuri.

trei ore în muzeul prado barocul

Eugenio d'Ors se numără, alături de Miguel de Unamuno, de Azcrin, de Ortega y Gasset şi Salvador de Madariaga — pentru a-i cita doar pe cei mai de seamă — printre eseiştii de valoare mondială pe care i-a dat cultura spaniolă în secolul nostru. Prin aspiraţia sa spre ordine, formă, claritate şi lumină, Eugenio d'Ors este şi rămîne un spirit clasic ...

[1] În cunoscuta lucrare *Classicisme et Baroque.*

* Apropiindu-se de d*Ors, Croce acceptă existenţa unui veac baroc şi consideră legitimă extinderea acestei categorii la gîndire, poezie, literatură, la ansamblul vieţii morale din epocă *(Storia délia Et à barocca în Italia. Pensiero*, *poesia» fetteratura*, *vita morale),* dar denunţă barocul drept o decadenţă a Renaşterii şi a idealului raţional al acesteia, o complacere în grimase şi contorsiuni de prost gust, *una varietà del brutto.*

[1] Cu mult timp înainte. în *Menschliches Allzumenschliches* (1886), Nietzsche recunoştea barocului «o strălucire particulară», anrmînd că «din vremea grecilor a existat întotdeauna un stil baroc în poezie, oratorie» şi sculptură».

* Printre aceştia se număra şi Goethe, care în *Convorbirile ca Eckermann* (din 2 aprilie 1829) spunea: « Eu numesc clasic tot ce este sănătos»şi romantic ceea ce e bolnav. Nibelungii şi Homer sînt opere clasice, amîndouă fiind sănătoase şi solide. Majoritatea operelor noi nu sînt romantice fiindcă sînt noi, ci fiindcă sînt slabe, anemice şi bolnăvicioase, după cum nici operele vechi nu sînt clasice fiindcă sînt vechi, ci fiindcă sînt puternice, vii, senine şi sănătoase ».

* Eugenio d'Ors şi-a precizat această poziţie în cartea intitulată *Lo Barroco* şi a repetat-o Ia congresul *Retorică* şt *Baroc*, care a avut loc la Veneţia în 1954, unde, neputînd participa din motive de boală, a trimis un mesaj care conţinea cele precizate anterior.

11 [8] *Ibid.,* p. 160.

trina gîndirii figurative au avut pe un Dionisios Areopagitul. A doua întîlnire a lui d'Ors în acest domeniu, după cum singur ne spune, a fost Cournot, « unul dintre cele t rei capete autentic metafizice * pentru care « la început a existat Ordinea .A urmat apoi Otto Weininger, care «a făcut greşeala de a se îndîrji să numească *Metafizică* ceea ce era în realitate un superb "alfabet de imagini" pentru adulţi, care a continuat mai mult ca oricînd darul de a pătrunde în secretul figurilor». În sfîrşit, d'Ors a cunoscut în 1924 lucrarea apărută la Paris, *Geometria în lumea sensibilă,* a lui Jean Nicod. Şi mai tîrziu, în 1935,se apropie de Arthur Gobineau, care, în *Memoria despre diferitele manifestări ale vieţii individuale,* afirmă că « elementul plastic » nu este necesar pentru existenţa « formei », cu alte cuvinte: că « ideile pot avea un contur ».

[9] *Menester del crítico de arie,* ed. Aguilar, Madrid, 1967, p. 11.

[1] în timp ce semnificaţia lasă cuvintele « în cadrul unei definiţii conceptuale » sensul le plimbă, pentru a spune astfel, de>a lungul unui drum nelimitat de accepţii * *(El secreto de la Filosofía,* p. 687.

[8] *El secreto de la Filosofía,* pp. 51 —52,

[1] c *Que fueron sino verduras*
De las eras? (n. a. din ediţiile recente).
Aceste versuri aparţin marelui poet spaniol Jorge Manrique (1440—1478) şi fac parte din renumita compoziţie poetică intitulată *Coplas que fizo por la muerte de su padre.* Sensul versurilor citate este următorul: Ce au fost ei dacă nu verde- ţun/ale epocilor. O intenţie sarcastică ar rezulta poate şi din faptul că în spaniolă cuvîntul *eras* are şi sensul de « strat de zarzavat». Tema acestor *Coplas* este aceea a morţii care spulberă toate măreţiile (n. tr.).

[1] *Madrazo y Kuntz, Pedro de* (1816—1898), scriitor şi critic de artă spaniol. În 1843 a publicat un catalog al Muzeului Prado, pe care l-a completat în 1872 şi în 1887, cu părţile ce corespund artei italiene şi celei spaniole. A publicat de asemenea numeroase lucrări despre arheologie, tapiserie, orfevrerie şi smalţuri (n. tr.).

[1] Au început să se dedice criticii de artă şi unii oameni născuţi în secolul al XX-lea. Dar o dată cu acest eveniment, n-a apărut nici o revizuire a temei (n. a.).

[1] Arie sau cîntec popular al ţăranilor cubanezi (n. tr.).

[1] *Pombal (Sébastian José de Carvalho e Mello, conte d* Ocyras marchiz de),* om de stat portughez, născut în 1699, mort la Pombal în 1782. După moartea lui Juan V (1750) José I l-a făcut prim-ministru şi timp de douăzeci şi şase de ani (1751 — 1777) Cavalho a condus monarhia, desfăşurînd o activitate foarte intensă (n. tr.).

[1] *Solimena (Francesco*), numit *Abatele Ciccio,* pictor italian (1657—1747). Imitator al lui Luca Giordano, el a pictat la 183 Neapole o serie de fresce foarte frumoase (n. tr.).

[1] D'Ors opune lucrările gregoriene cîntului gregorian (n. tr.).

[1] Teorie filozofică conform căreia viaţa şi capacitatea de a simţi şi de a gîndi

ar fi proprii tuturor lucrurilor din natură (n.tr.).

[1] Membrii Academiei Arcadia, înfiinţată la Roma în anul 1690, cu scopul de a corecta prostul gust literar îndreptînd privirea spre vechea simplitate a poeziei pastorale (n. tr.).

[1] Eroul din *A rebours,* de Joris-Karl Huysmans (1848—1907) (n. tr.).

[1] în *Sijé o el secreto de las vacaciones* (*Sijé sau secretul vacanţei*) (n. a.).

[1] *Sînt multe zori ce nu s-au născut încă: Oh, Varuna, fă să le vedem!*